VISIT…

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

СТРОГИЙ СТИЛЬ.

УЧЕБНИК

ПРОСТОГО И СЛОЖНОГО КОНТРАПУНКТА, ИМИТАЦИИ, ФУГИ и КАНОНА В ЦЕРКОВНЫХ ЛАДАХ.

СОЧИНЕНИЕ

Людвига Бусслера.

ПЕРЕВОД С НЕМЕЦКОГО

С. И. Танеева.

3-е издание

Государственное Издательство
МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЕКТОР
МОСКВА
1925

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Главлит 24915. Москва, 1925 г. Тир. 10000 экз.

Государственная Нотопечатня Музсектора Госиздата. Колпачный, 13, тел. 11-85.

Предисловие автора.

Специальное музыкальное образование композитора как в прежнее время, так и в настоящее, начинается с учения о строгом стиле. Педагогическая цель этого учения заключается в том, чтобы овладеть простейшими отношениями интервалов и усвоить себе основные формы контрапунктического многоголосного стиля. Для достижения этой цели гармонический материал подвергается ограничениям в отношении модуляций и аккордов и в то же время обогащается введением так называемых церковных ладов.

В наше время делались попытки отделить строгий стиль от старых церковных ладов и ограничить его современной тональностью. Подобные попытки не заслуживают одобрения. Так как изучение церковных ладов вообще признается необходимым, а строгий стиль находится с ними в тесной связи, то изучение этих ладов всего удобнее соединить с изучением строгого стиля.

Значительные трудности, представляемые этим учением, а также отдаленность его от современной тональной системы, привели к попытке совершенно изгнать строгий стиль из курса теории музыки, заменив его гармонической фигурацией. Основанная на этих принципах система теоретически признает разницу между гармонией и контрапунктом, состоящую в том, что в гармонии руководящим началом служат одновременные сочетания звуков (аккорды), а в контрапункте движение отдельных голосов. На практике же эта система действует противоположно указанному воззрению, заставляя учащегося вырабатывать фигурацию голосов в заранее составленных гармонических последованиях. В результате получается довольно пестрое накопление звуков, но отнюдь не контрапунктическое сочинение, основанное на са-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

мостоятельности отдельных голосов. Таким образом, эта метода не может освободить учащегося от стеснения, налагаемого заранее предписанными гармониями, и только еще более увеличивает его затруднения.

Существует еще одна система, состоящая в одновременном обучении строгому и свободному стилю, причем каждая задача выполняется поочередно в обоих стилях. Хотя эта метода приводит к лучшим результатам, чем предшествующая, однако с педагогической точки зрения никоим образом нельзя одобрить постоянной смены этих двух способов сочинения, основанных на совершенно различных началах. Метода эта имеет в виду сокращение времени, нужного для обучения строгому и свободному стилю, между тем, при добросовестном отношении учащегося к своему делу, она должна привести к результату прямо противоположному.

Поэтому музыкальные школы, правильно поставленные, совершенно основательно придерживаются преподавания строгого стиля в его первоначальной чистоте. В этой системе изложено и предлагаемое руководство. Без сомнения, из всей теории музыки это учение есть самое трудное, более всякого другого требующее прилежания, терпения и хороших способностей, так что оно и не всякому доступно. Но для учащегося, преодолевшего трудности строгого стиля, изучение последующих частей теории композиции пойдет успешно, станет делом легким и приятным.

Лудвиг Бусслер.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

Стр.

Предисловие автора. III
Введение. IX

Учение о строгом стиле.

I. Учение о различных разрядах простого контрапункта.

А. Одноголосный склад в строгом стиле.

§ 1. Гаммы. 1
§ 2. Церковные лады. 2
§ 3. Метр в мелодиях строгого стиля. 3
§ 4. Сочинение мелодий в строгом стиле 3
Задача первая. 5

Б. Двухголосный склад в строгом стиле.

§ 5. 7
§ 6. Первый разряд контрапункта в двухголосном складе, контрапункт ноты против ноты. Консонанс и диссонанс 8
§ 7. Гармонические правила контрапункта ноты против ноты . . 9
Задача вторая. 11
§ 8. Второй разряд контрапункта в двухголосном складе. Две ноты против ноты. 13
Задача третья. 15
§ 9. Третий разряд контрапункта в двухголосном складе. Три ноты против одной. 17
Задача четвертая. 18
§ 10. Четвертый разряд контрапункта в двухголосном складе. Четыре и шесть нот против одной 20
Задача пятая. 21
§ 11. Пятый разряд контрапункта в двухголосном складе. Связки (ligni). Связный (синкопированный) контрапункт задержания 25
Задача шестая. . . . . 27—28
§ 12. Шестой разряд контрапункта в двухголосном складе. Смешанный контрапункт. 29
Задача седьмая. . . . . —

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

В. Трехголосный склад в строгом стиле.

§ 13. 30
Задача восьмая. 32
Задача девятая. 33
Задача десятая. . . . . —
Задача одинадцатая. 34
Задача двенадцатая. 36
§ 14. Синкопы в трехголосном складе 37
Задача тринадцатая. 38
§ 15. Смешанный контрапункт в трехголосном складе. 39
Задача четырнадцатая. . . . . —

Г. Четырехголосный склад в строгом стиле.

§ 16. 41
Задача пятнадцатая. 44
Задача шестнадцатая. . . . . —
Задача семнадцатая. 45
Задача восемнадцатая. 46
Задача девятнадцатая. 47
Задача двадцатая. 48
Задача двадцать первая. 49
§ 17. Вольности в строгом стиле 51
§ 18. Тонкости строгого стиля. 59
§ 19. Церковные лады в современной музыке 60

II. Учение об имитации в строгом стиле.

А. Самостоятельная имитация.

§ 20. 65
§ 21. Двухголосная имитация . . . . . —
Задача двадцать вторая 1) 68
§ 22. Тональная имитация. 69
Задача двадцать вторая 2) 71
§ 23. Трехголосная имитация. 73
Задача двадцать третья. 74
§ 24. Четырехголосная имитация. 75
Задача двадцать четвертая 76
§ 25. Особые виды имитаций. 78
Задача двадцать пятая. 83
§ 26. Вольности в имитации. 83
Задача двадцать шестая. 85
§ 27. Улучшения в имитациях. 85

В. Имитация в качестве сопровождения. Хоральная фигурация.

§ 28. 87
§ 29. Способ избегать каденций. 88
§ 30. Способ прерывать голоса. 90
§ 31. Педаль (органный пункт). 91
§ 32. Двухголосная имитация к хоралу 91
Задача двадцать седьмая. 91
§ 33. Трехголосная имитация к хоралу 94
Задача двадцать восьмая. 94
§ 34. Четырехголосная имитация к хоралу. 97
Задача двадцать девятая. 97

III. Учение о фуге в строгом стиле.

§ 35. Двухголосная фуга. 102
Задача тридцатая. 105
§ 36. Трехголосная фуга в строгом стиле 108
Задача тридцать первая. 114
§ 37. Четырехголосная фуга в строгом стиле. . . . . —
Задача тридцать вторая. 115

IV. Учение о сложном контрапункте: двойном, тройном и четверном в строгом стиле.

А. Перемещающиеся контрапункты.

§ 38. Двойной контрапункт октавы. 119
Задача тридцать третья. 120
§ 39. Тройной контрапункт октавы. 123
Задача тридцать четвертая. 125
§ 40. Четверной контрапункт октавы. 127
Задача тридцать пятая. 129
§ 41. Двойные контрапункты других интервалов . . . . . —
Задача тридцать шестая. . . . . —

Б. Двойной, тройной и четверной контрапункт в фуге.

§ 42. Двойной контрапункт октавы примененный к простой фуге. 133
Задача тридцать седьмая. 134
§ 43. Двойные контрапункты других интервалов (не октавы) . . —
§ 44. Двойная фуга. . . . . —
§ 45. Двухголосная двойная фуга. . . . . —
Задача тридцать восьмая. 135
§ 46. Трехголосная двойная фуга. 137

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Задача тридцать девятая. 138
§ 47. Четырехголосная двойная фуга. 140
Задача сороковая. . . . . —
§ 48. Применение тройного контрапункта к фуге. Тройная фуга . 145
Задача сорок первая. . . . . —
§ 49. Применение четверного контрапункта к фуге. Четверная фуга. 151
Задача сорок вторая. 152

В. Учение о каноне в строгом стиле.

§ 50. Канон. 157
§ 51. Шуточный канон (Gesellschaft's Canon) 158
Двухголосный канон в строгом стиле.
§ 52. Двухголосный канон в простом контрапункте. Прерванный канон. Бесконечный канон. . . . . —
Задача сорок третья. 159
Задача сорок четвертая. 162
§ 53. Двухголосный бесконечный канон в двойном контрапункте. —
Задача сорок пятая. 163
Трехголосный канон в строгом стиле. 164
§ 54. Трехголосный канон в простом контрапункте 166
Задача сорок шестая. 167
§ 55. Двойной контрапункт в трехголосном каноне 170
§ 56. Трехголосный канон в тройном контрапункте, в трех отделах. . . . . —
Задача сорок седьмая. 171
Четырехголосный канон в строгом стиле. . . . —
Задача сорок восьмая. 175
§ 58. Свободный канон. . . . . —
Задача сорок девятая. 176
§ 59. Многоголосные каноны и каноны для нескольких хоров . . 177
§ 60. Искусственные каноны. . . . . —
§ 61. Сжатое проведение темы (стретта) в фуге 179
Задача пятидесятая. 181
Задача пятьдесят первая. . . . . —
Задача пятьдесят вторая. . . . . —
§ 62. Примечание к учению о перемещающихся контрапунктах . 133
Алфавитный указатель. 189

ВВЕДЕНИЕ.

1. Строгим стилем называется система правил, основной принцип которой есть удобство и легкость интонирования. Изучение строгого стиля сопровождается упражнениями в ключах С, служащими основанием для чтения партитур. Для изучения строгого стиля требуется предварительно знание гармонии настолько, насколько оно необходимо для общего музыкального образования; но сам по себе строгий стиль не зависит от гармонии, будучи учением самостоятельным, исторически ей предшествовавшим. На нем основывается специальное музыкальное образование.

2. Хотя правила строгого стиля могут показаться произвольными, часто противоречащими обычаям современной музыки, тем не менее, с педагогической точки зрения, они необходимы для того, чтобы положить границы творческой фантазии, пока она не окрепнет настолько, что может обходиться без этих ограничений.

3. Не должно думать, что строгая дисциплина этого учения может повредить развитию творческой фантазии художника. Напротив, она прямо служит к развитию творческих способностей. Что вредно для фантазии, и даже в большинстве случаев пагубно, это—отсутствие строгого учебного плана и допускаемое при этом перескакивание от одного учебного предмета к другому.

4. Вследствие применения церковных ладов и ограничений в гармоническом отношении, условия строгого стиля совпадают с условиями первого полифонического стиля, достигшего полного развития в XV и XVI столетиях. Представителями этого стиля являются для нас Палестрина и Орландо Лассо, произведения которых, таким образом, могут, с некоторыми педагогическими ограничениями, служить образцами для настоящего учения.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

5. Количество времени, нужное для обучения строгому стилю, зависит от прилежания и способностей учащегося. При школьном преподавании следует ограничиваться изложением урока, написанием примеров на доске и проверкою задач.

Примечание. Между теоретиками строгого стиля особенно выдается Царлино († 1590, в Венеции). Человека, который в состоянии сознательно передать сущность каждой главы Царлиновых «Istituzioni harmoniche», можно считать вполне усвоившим себе этот художественный стиль.— По методологии этого стиля величайшие заслуги принадлежат Фуксу († 1733, в Вене).

Нельзя не пожалеть, что не существует печатного перевода сочинения Царлино.

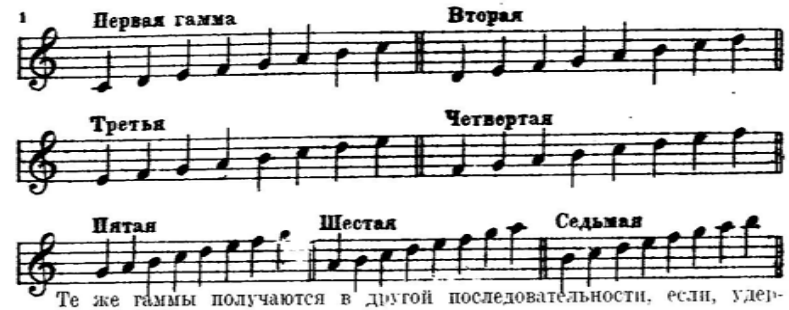
УЧЕНИЕ О СТРОГОМ СТИЛЕ.

I. Учение о различных разрядах простого контрапункта.

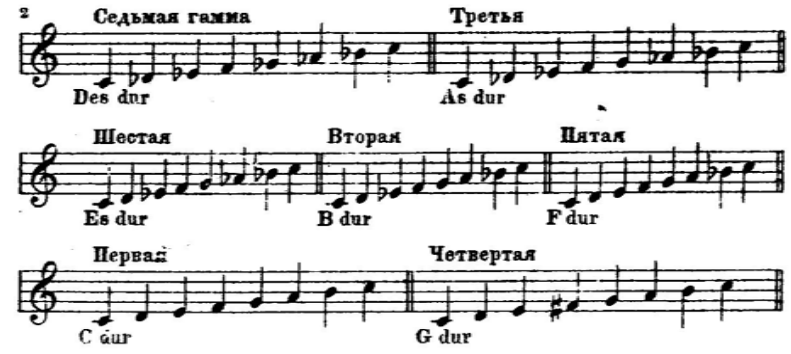
А. Одноголосный склад в строгом стиле.

§ 1. Гаммы.

Если взять мажорную гамму и повторить ее 7 раз, начиная каждый раз с следующей ступени и заканчивая октавою этой ступени, то получается 7 гамм, различающихся между собою положением обоих полутонов



Те же гаммы получаются в другой последовательности, если, удерживая два крайние звука октавы, изменить лежащие между ними звуки, сообразуясь с последовательностью строев квинтового или квартового круга. Так напр., октавы C—C встречаются в квинтовом круге от строя Des-dur до G-dur. Таким образом получаются следующие гаммы:



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Написать семь упомянутых гамм во всех строях.

Написать те же последования в пределах каждой октавы, начиная эти октавы с нот, не имеющих знаков изменения (диезов или бемолей), а также с нот, имеющих не более одного ♯ или одного ♭.

§ 2. Церковные лады.

Упомянутые гаммы, будучи взяты в основание музыкальных сочинений, образуют «древние лады». Эти лады называются также церковными, потому что, благодаря католической церковной музыке, они приведены в стройную систему, из которой создался особый музыкальный стиль.

Из числа этих ладов исключаются те, которые не содержат в себе всех четырех чистых интервалов (считая от тоники): четвертый лад—по причине увеличенной кварты и седьмой—по причине уменьшенной квинты.

Таким образом остаются пять церковных ладов, которые, по своему отношению к мажорной гамме, называются первым, вторым, третьим, пятым и шестым (см. предыдущий §) или же обозначаются названиями, заимствованными из древне-греческого учения о музыке, а именно:

первый лад называется ионийским
второй „ дорийским
третий „ фригийским
пятый „ миксолидийским
шестой „ эолийским.

Остальные лады (исключенные) называются:

четвертый „ лидийским
седьмой „ гипофригийским.

Для определения ключевого обозначения данного церковного лада, к его греческому названию присоединяется название мажорного строя, в пределе которого он вмещается. Так напр. выражение: эолийский лад строя C-dur обозначает гамму: a, h, c, d, e, f, g, a; фригийский строя Fis-dur—гамму: ais, h, cis, dis, eis, fis, gis, ais.

Написать следующие гаммы:

дорийскую строя A-dur
миксолидийскую „ Es-dur
фригийскую „ As-dur
ионийскую „ H-dur
эолийскую „ E-dur
миксолидийскую „ Fis-dur
дорийскую „ Des-dur
лидийскую „ G-dur и т. д.

С каких звуков начинаются гаммы пяти употребительных церковных ладов при ключевом обозначении от одного до семи диезов и от одного до семи бемолей включительно?

§ 3. Метр в мелодиях строгого стиля.

Основанием метра в мелодиях строгого стиля служит декламация с равной длительностью слогов, в которой долгие и короткие слоги передаются исключительно повышением и понижением голоса. Следовательно такт не участвует в этой музыкальной декламации.

Основанное на танцовальном ритме, симметричное деление мелодии на отделы из двух, четырех, восьми и т. д. тактов в строгом стиле вовсе не употребляются. Исключается также гармоническое соотношение частей мелодии, выражающееся половинными и несовершенными каденциями.

Из этого следует, что каждая такая мелодия сама по себе проста и нераздельна и составляет последование слогов, которые поются на нотах одинаковой длительности.

Для того, чтобы эти мелодии не имели никакого сходства с мелодиями симметрическими, их следует составлять из нечетного числа цельных нот, равных каждая одному такту. Таких тактов должно быть 13 или 15. Это обыкновенный размер всех ученических работ.

§ 4. Сочинение мелодии в строгом стиле.

Согласно с правилами, изложенными в предыдущем §, мелодия в строгом стиле должна состоять из 13 или 15 целых нот, составляющих такое же количество тактов.

Правила мелодии суть следующие:

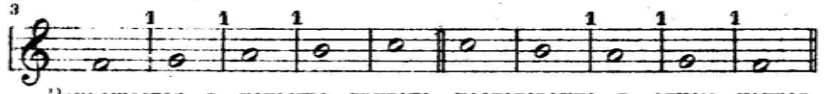
1. Начальным звуком должен быть или основной тон, или чистая квинта того лада, в котором пишется мелодия.

2. Исключаются из мелодии уменьшенные и увеличенные интервалы,—следовательно, не дозволяются ходы на увеличенную кварту и уменьшенную квинту

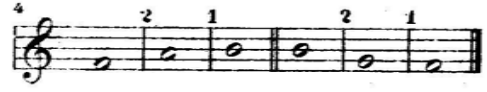
3. Скачки вниз не должны превышать чистой квинты, скачки вверх—малой сексты. В виде исключения дозволяется скачек на октаву вверх.

4. Не допускаются изменения диатонических ступеней посредством хроматических знаков (♯, ♭, ♮, и т. д.).

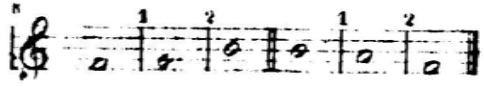
5. Запрещается тритон, т.-е. последование трех целых тонов в одном направлении. Поэтому следующее движение в мелодии не допускается:



Запрещается в качестве тритона последование в одном направлении большой терции и большой секунды,



а также последование большой секунды и большой терции.

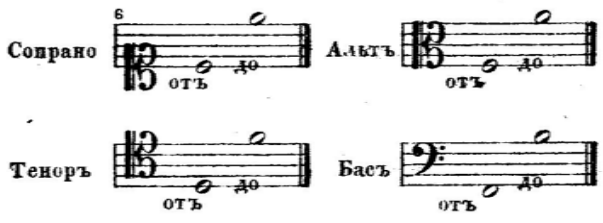


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Остальные последования, заключающие в себе тритон, не могут встретиться при соблюдении 2-го, 3-го и 4-го правил этого §.

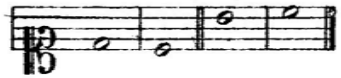
6. Запрещаются паузы и повторения кряду одного и того же звука.

7. Объем мелодии не должен превышать октавы, и мелодия не должна выходить за пределы пятилинейной строчки, в каком бы ключе она ни была написана.



8. Два последних звука составляют **каденцию.** Каденция может быть или нисходящею: вторая и первая ступень, или восходящею: седьмая и восьмая ступень. Таким образом, каждая мелодия должна оканчиваться или секундой и основным тоном, или же седьмой ступенью и основным тоном.

Напр., каденции в ионийской гамме—строя C-dur должны быть написаны так:



9. Вообще движение по ступеням должно чередоваться с движением скачками, но так, чтобы первое преобладало. Нужно избегать двух одинаких скачков в одном направлении, непосредственно следующих друг за другом, напр. двух малых терций, двух чистых кварт, двух чистых квинты. Современная гармония не должна влиять на сочинение мелодий строгого стиля; следует иметь в виду только удобство исполнения голосом следующих один за другим интервалов. Надо по возможности избегать таких последований, которые в современной гармонии называются фигурацией аккордов.

10. Следует по возможности избегать частого возвращения к одному и тому же звуку, которое делает мелодию однообразною. Сделанные задачи надо проверить по вышеуказанным правилам.

Примечание. Мелодия имеющая объем приблизительно от основного тона до октавы, называется *автентическою*, а от квинты до дуодецимы — *плагальною* *).

*) Введение ключевого обозначения сделало излишним всякое другое различение этих понятий.

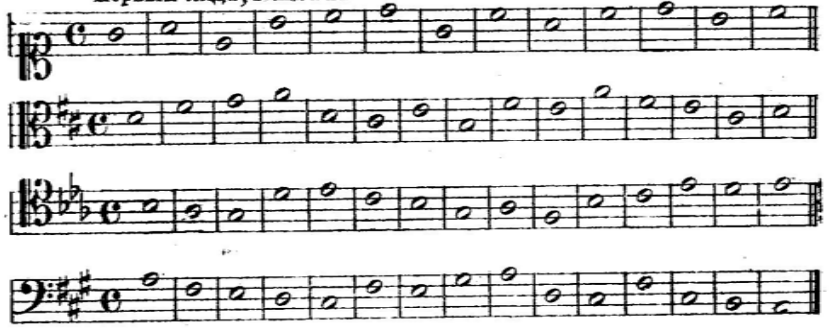
ЗАДАЧА ПЕРВАЯ.

Писать по указанным правилам многочисленные мелодии *) в сопранном, альтовом, теноровом и басовом ключах.

1) В первом ионийском ладе.

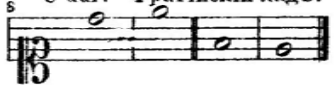
Образецъ 1й а.

Первый ладъ, іонійскій.



Из остальных ладов только один третий фригийский, подобно ионийскому, допускает самостоятельную каденцию, как нисходящую, так и восходящую.

C dur. Фригійскій ладъ.

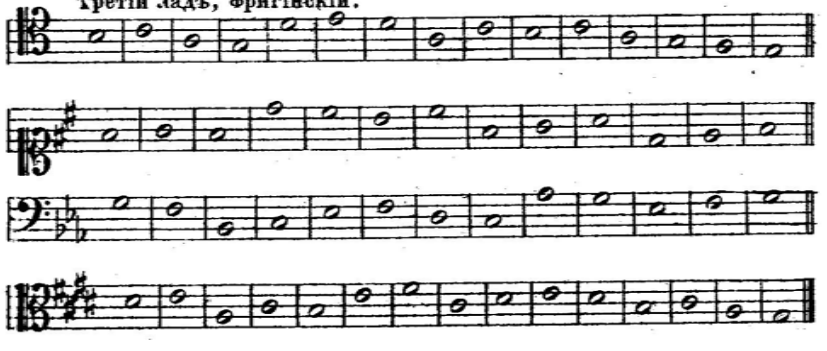


Эта каденция соответствует в гаромнии половинной каденции (субдоминанта и доминанта).

2) Писать мелодии в третьем, фригийском ладе.

Образецъ 1й б.

Третій ладъ, фригійскій.

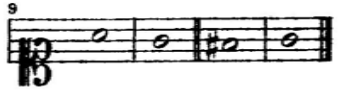


*) Следует писать не менее двадцати упражнений на каждую из находящихся в этой книге задач.

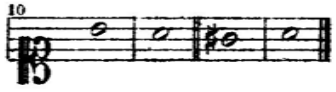
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

В трех остальных ладах, при образовании восходящей каденции, повышается седьмая ступень для того, чтобы придать ей значение вводного тона. Следовательно, для образования каденции в этих ладах делается исключение из 4-го правила § 4.

В пятом, миксолидийском ладе, каденция пишется так:



В шестом, эолийском, так:

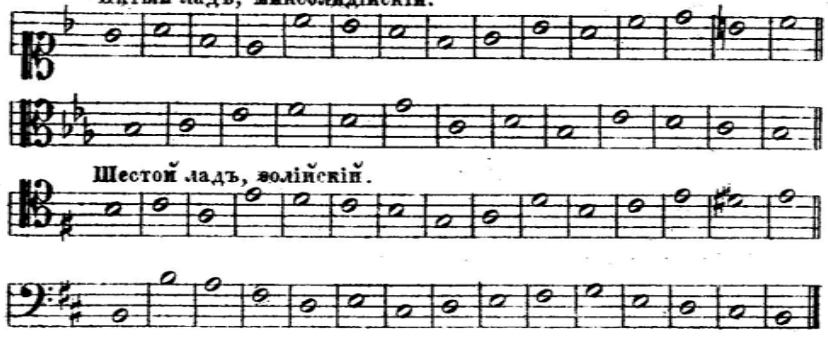


3) Писать мелодии в ладах: пятом, миксолидийском, и шестом, эолийском.

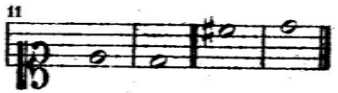
Образецъ 1-й г.

Пятый ладъ, миксолидійскій.

Шестой ладъ, эолійскій.



Во втором, дорийском ладе каденция пишется так:

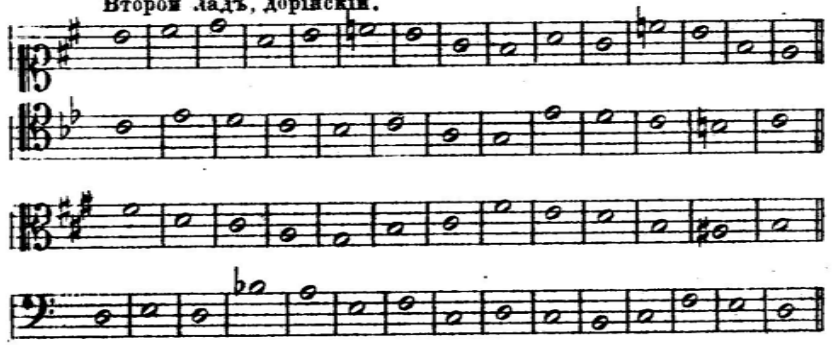


Этот лад отступает от 4-го правила предыдущего § в том, что в последовании мелодии допускается при постепенном нисходящем движении понижение большой сексты. Вследствие этого понижения дорийский лад временно переходит в шестой, эолийский, и таким образом как бы модулирует в него.

4) Писать мелодии во втором, дорийском ладе.

Образецъ 1-й г.

Второй ладъ, дорійскій.



Четвертый и седьмой лад исключаются как в этой задаче, так и во всех последующих (см. § 2), хотя лидийский лад и пользуется особым вниманием некоторых новейших композиторов по причине находящейся в нем увеличенной кварты; но эта кварта именно и делает этот лад неудобным для ученических упражнений.

§ 5.

Б. Двухголосный склад в строгом стиле.

В двухголосном складе строгого стиля данным голосом (Cantus firmus, в сокращении C. f.), служат мелодии, написанные по правилам, указанным в предыдущем отделе.

К этому Cantus firmus'у присочиняется второй голос, который ему контрапунктирует. Этот второй голос называется контрапунктом (Contrapunctus, в сокращении Cp.).

Смотря по ритмическому отношению нот контрапункта к Cantus firmus'у, его делят на несколько разрядов.

В первом разряде контрапункта каждой ноте Cantus firmus'а контрапунктирует одна нота контрапункта (нота против ноты, punctum contra punctum); это значит, что Cantus firmus и контрапункт движутся все время нотами одинаковой длительности. Следовательно, в наших упражнениях они движутся нотами, равными каждая одному такту. Во втором разряде контрапункта каждой ноте Cantus firmus'а соответствуют две ноты контрапункта, в третьем—три, в четвертом—четыре или шесть; в пятом — контрапункт движется связанными, синкопированными нотами; в шестом — он состоит из нот разной длительности (смешанный контрапункт).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

§ 6.

Первый разряд контрапункта в двухголосном складе. Контрапункт ноты против ноты. Консонанс и диссонанс.

В этом разряде контрапункта присочиняемый голос составляется по тем же правилам, как и Cantus firmus, т.-е. правилам образования мелодии, указанным в первом отделе. Относительно соединения обоих голосов существуют правила, основанные на делении интервалов на консонансы и диссонансы.

Консонансом называется в музыке такое созвучие, которое может существовать само по себе, не нуждаясь в разрешении.

Диссонансом называется всякое созвучие, нуждающееся в разрешении. Консонирующие интервалы разделяются на

1) совершенные:
   чистая прима
   чистая квинта
   чистая октава.
2) несовершенные:
   большая и малая терция.
   большая и малая секста.

Все остальные интервалы суть диссонансы.

К ним относятся:

1) **секунды**
   кварты
   септимы.
2) все увеличенные интервалы
   все уменьшенные интервалы.

Назвать консонирующие и диссонирующие интервалы во всех церковных ладах всех строев, принимая тонику за нижнюю ноту интервала. Например:

Дорийский лад строя C-dur.

Совершенные консонансы:

чистая прима: dd.
чистая квинта: da.
чистая октава: dd.

Несовершенные консонансы:

малая терция: df.
большая секста: dh.
малая секста: db (допускается по 4 §).

Диссонансы:

большая секунда: de.
малая септима: dc.
большая септима: dcis (§ 4).

Все двухголосные задачи должны быть написаны для двух смежных голосов, т.-е. для сопрано и альта, для альта и тенора, для тенора и баса, в соответствующих ключах. Контрапункт приписывается то выше, то ниже Cantus firmus'a.

К каждому Cantus firmus'у следует приписывать по крайней мере три контрапункта сверху и столько же снизу.

Для сбережения времени и места можно Cantus firmus написать один раз на средней строчке и сверху приписывать верхние контрапункты, а снизу—нижние.

§ 7.

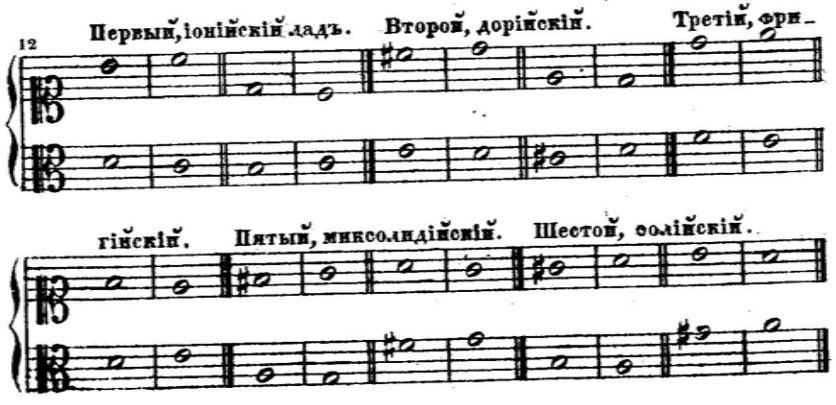
Гармонические правила контрапункта ноты против ноты.

11. Из созвучий допускаются только консонансы. Унисон дозволяется только в первом и в последнем такте. Октавою в середине сочинения нужно пользоваться осмотрительно, так как она звучит пусто.

12. Первым созвучием обоих голосов должен быть совершенный консонанс: прима, квинта или октава. Для контрапунктирующего голоса не обязательно правило (§ 4), по которому мелодия должна начинаться с тоники, или доминанты лада: это правило касается только Cantus firmus'a; в контрапункте же начальною нотою могут быть и другие ступени гаммы. Из этого следует, что по первому созвучию нельзя определить лад. (Вообще в старой школе лад не имел влияния на начальное созвучие).

13. Последним созвучием обоих голосов должен быть унисон или октава.

14. В каденции один голос идет на ступень вверх, другой на ступень вниз: оба в основной тон. Таким образом, в двухголосной каденции соединены обе формы одноголосной, установленные в § 4 для всех ладов. Напр.:



Написать подобные каденции в церковных ладах всех строев.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Алфавитный указатель.

Аккорд стр. 41, 42.
— заключительный 88, 89.
Анапест 60.
Антифоны 87.

Бас 90.
Бах 14, 60, 76, 83, 110, 134, 146.
Бетховен 63, 83.
Благозвучие 59.

Вагнер 63.
Вводны тон 41.
Вебер 64.
Верхний голос 26, 103, 119.
Вождь (dux) 103.
Вольности в строгом стиле 51, 66, 83, 105, 127, 175, 180, 183.
Вспомогательная нота 13, 58.
Вспомогательная строчка 129, 132, 161.

Гайдн 86, 158.
Гаммы 1, 79, 104.

Дактиль 60.
Данный голос см. Cantus firmus.
Движение 29, 66.
— голосов 54.
— возвратное 85, 177.
— по ступеням 4, 18.
— противоположное 11.
— прямое 10, 18, 26, 54, 98.
Декламация 3, 52.
Ден 55.
Децима 129, 130.
Диссонанс 8, 13, 17, 25, 26, 53, 58, 110, 119, 120, 130.
Доминанта 69, 103.
Дуодецима 129, 131, 163.
Dux см. вождь.
Деление мелодии на отделы 3.

Еврейские церковные мелодии 87.

Задержание 25, 29, 127.
Заключение 9.

Имитация 65, 102, 125, 182.
вступление ее 67, 134.
— изменение в ней 83, 84.
— свободная 68.
— строгая 67.
— тональная 69, 70, 73, 75, 103, 114.
Интервал имитации 67, 166.
Интервалы уменьшенные 8.
— увеличенные 8.
— чистые 67.
Интермедия 73, 78, 103, 107, 108 111.
— размеры ее в фуге 108.
Исключения 13, 16, 47, 43, 52, 73, 75, 103 110, 120, 127.

Каденция 4, 9, 13, 17, 21, 31, 42, 73, 87, 88, 90, 91, 103, 104, 105.
— несовершенная 42.
— полная совершенная 88.
— половинная 3, 89, 104.
— прерванная 89.
— церковная 63.
Канон 129, 157, 182.
— бесконечный 158, 162, 178.
— двойной 171, 175, 182.
— для нескольких хоров 177.
— искусственный 177.
— многоголосный 177.
— прерванный 158.
— шуточный 158.
Cantus firmus 7, 36, 40, 87, 89, 91, 182, 187.
Кварта 119.
— увеличенная 59, 63.
Квартдецима 129, 132.
Квартовой круг 1.
Квартсекстаккорд 31, 56, 57, 91.
Квинта 119.
Квинтовой круг 1.
Классическая инструм. музыка 102.
Ключ скрипичный 97.
Comes см. спутник
Композиторы 51, 54, 83, 110, 183.
Консонанс 8, 10, 13, 17, 25, 119, 120, 129.
— несовершенный 8.
— совершенный 8, 10, 54.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Контрапункт 7, 103, 178.
— простой 1, 157, 166.
— связный (синкопированный) 29, 39, 49, 65, 125.
— смешанный 29, 39, 65, 125, 182.
Контрапункты перемещающиеся 119, 123, 127, 157, 183.
Контрапункт двойной 119, 158, 162, 166, 170, 174.
— тройной 123, 125, 145, 146, 170, 171.
— четверной 127, 151, 174.

Лад гипофригийский 2.
— дорийский 2, 6, 8, 70, 104.
— нонийский 2, 5, 70.
— лидийский 2, 63, 64.
— миксолидийский 2, 6, 72, 104, 114, 164.
— фригийский 2, 5, 71, 104, 105, 164.
— эолийский 2, 6, 61, 73, 104, 105, 114.
Лига см. связка.
Лотти 14.

Мажорная гамма 104.
Медианта 103, 104, 105.
Мейербер 62.
Мелизматическая фигура 52.
Мендельсон 62.
Метр 3.
Минорный лад 61.
Мотетт 182.
Моцарт 6, 83, 86, 133, 134, 158, 173.
Музыка католическая церковн. 2, 87.

Начало 9, 39, 120.
Неправильные последования 14.
Нижний голос 26, 103, 119.
Нона 38, 56, 129, 130, 163, 164.

Облегчение 67, 110.
Обращение мелодии см. противодвижение.
— трезвучий 30.
Об'ем 66, 97, 110, 125.
Одинакие интервалы в каноне 166.
Однообразие 4.
Октава 119, 120, 123.
— при сближении голосов 59.
Органный пункт см. педаль.
Орландо Лассо 54, 55, 58, 59.
Основной тон 128.
Ответ 65, 72, 75, 87, 93, 103.
— реальный 103, 138.
Отдаление 57.
Отделы хорала 87, 93.

Палестрина 53, 55, 57, 59, 98, 173, 175, 178, 186.
Параллельные квинты 10, 18, 26, 54.
— октавы 10, 18, 26, 54.
Паузы 13, 39, 90, 127, 146, 159, 160, 161, 167, 183.
Педаль (органный пункт) 56, 89, 91.
Перекрещивание голосов 53, 98, 120, 123, 161, 183.
Перемещение 119, 127, 145, 183.
Перечение 54.
Плагальная мелодия 4.
Плагальный лад 73.
Повторение 65.
— одной ноты 4, 52, 183.
Повышение голоса 3.
Подражание см. имитация.
Понижение голоса 3.
Порядок вступления голосов 87, 103, 109, 114, 166, 167, 171.
Правила 51, 110.
Пред'ем 58.
Прерывание голосов 90.
Приготовление 25, 26.
Прима 119.
Проведение 103, 109, 114, 133, 137, 145, 151, 152.
Proposta 65, 180.
Противодвижение 78, 87, 177.
— строгое 78.
Противосложение 103, 133, 134, 145.
Проходящая нота 13, 17, 55, 58, 91, 120.
— — двойная 1, 58.
Псалмодия 52, 182.
Пустота 91.

Разрешение 27, 40, 57, 127.
Разряды контрапункта 7, 8, 13, 17, 20, 25, 29, 52, 120, 182.
Рамо 11, 60.
Repercussio 103, 109, 114.
Risposta 65.
Ритм 65, 135, 145.
— танцовальный 3.
Рубинштейн 63.

Связка 25, 29, 37, 52, 56, 120, 127.
Секстаккорд 30, 64.
Секунда, одновременно диссонирующая как кварта или нона 37, 38, 56.
Сжатое проведение темы см. стретта.
Синкопа см. связка.
Склад одноголосный 1.
— двухголосный 7, 65, 102, 109, 134, 158, 162.
— трехголосный 30, 73, 94, 108, 137, 166.
— четырехголосный 41, 75, 94, 114, 140, 171, 182.
— пятиголосный 97, 182, 186.
Скачки 3, 4, 15.

Созвучие 8.
Соната 102.
Способы избегать каденций 88.
Спутник 103, 109.
Старая школа 9.
Стиль 2, 11, 51, 62, 97, 175, 177, 182.
— свободный 146, 183.
Стретта 179.
Строфы хорала см. отделы хорала.
Схема 79, 133.
— перемещения 130.
Сюжет 65, 102.

Такт 3, 102.
— времени (части) его 13, 17, 34, 54, 67, 146.
Тема 65, 67, 73, 93, 102, 103, 134, 145, 151, 152.
— длина ее 102.
— фуги; ее вступление 145, 151, 152.
Терцдецима 129, 131.
Терция 119.
Тетрахорд 73.
Тональность современная 104.
Тоника 69.
Тонкости строгого стиля 59.
Транспозиция 73, 91, 105, 125, 183.
Трезвучие 30, 41, 42.
Тритон 3, 10, 11, 26, 53, 59.

Увеличение 80, 82, 83, 177.
Удвоение 41, 42.
— терциями 133.
Украшение контрапункта 29.
Уменьшение 81, 83, 87, 177.
Умолкание голосов 103.
Ундецима 129, 164.
Унисон 98, 119, 123.
Ухищрение 85.
Учебник гармонии 5, 14, 38, 52, 88, 158.

Фигурация аккордов 4.
— хоральная 87.
Форма 70, 102, 106.
Фуга 70, 75, 102, 133, 137, 140, 145, 151, 182.
— двойная 133, 134, 135, 182.
— тройная 145.
— четверная 151.

Хорал 87, 182.

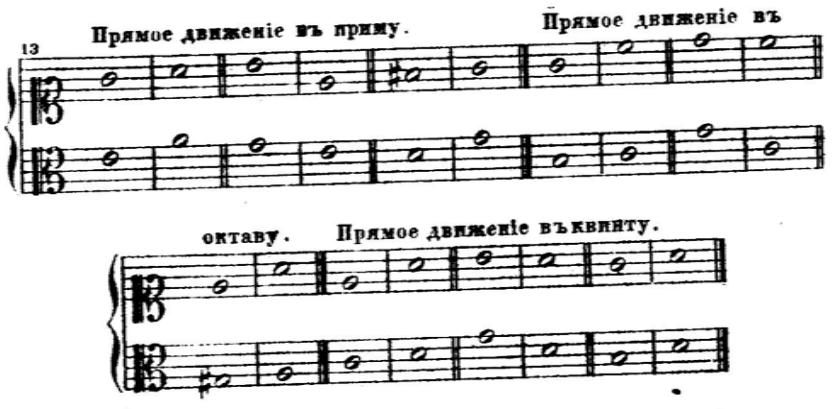
Царлино 60, 183, 185.
Церковные лады 2, 60.
Шопен 64.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

15. Прямое движение двух голосов к совершенному консонансу не допускается. Таким образом два голоса не должны при прямом движении идти в приму, квинту или октаву. Следующие ходы неверны:

13

Прямое движеніе въ приму. Прямое движеніе въ октаву. Прямое движеніе въ квинту.



16. Два голоса при прямом движении не должны идти одноименными совершенными консонансами (нельзя, напр., взять кряду две примы, две квинты, две октавы).

Хотя это правило и заключается в предыдущем, но в виду его важности на него следовало указать отдельно.

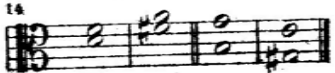
Прямое движение двух голосов квинтами называется параллельными квинтами, прямое движение октавами—параллельными октавами.

17. Последование двух больших терций или двух малых секст, при диатоническом движении обоих голосов по ступеням, запрещается в качестве тритона *).

18. Также запрещается перечение между двумя голосами. (См. учебник гармонии § 50).

Перечение получается при следующих условиях: когда голос берет скачком такой звук, которому в другом голосе непосредственно предшествовал звук на той же ступени, но полутоном выше или ниже.

14



Переченіе.

19. Голоса не должны удаляться один от другого более чем на октаву. Для избежания других погрешностей, дозволяется, в виде исключения, употреблять дециму.

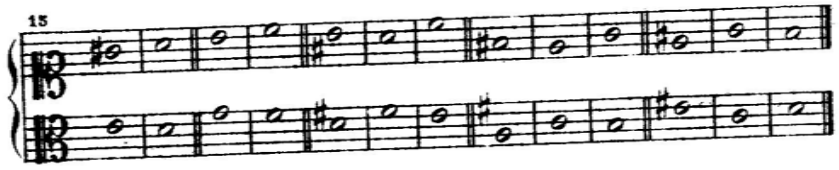
*) Хотя при хроматическом последовании полутонами, две большие терции не образуют тритона, но такое последование не может встретиться в настоящих задачах, потому-что по правилу 4 хроматизм не допускается.

20. Нужно, по возможности, стараться вести голоса в противоположном движении; прямое же движение не простирать далее трех созвучий, насколько это возможно без нарушения других правил.

Вообще к контрапунктирующему голосу применяются все правила, данные в первом отделе для Cantus firmus'a.

Нужно также избегать в двух-голосном складе таких последований, в которых оба крайние звука тритона приходят в соприкосновение, т.-е. когда один звук тритона в одном голосе предшествует другому звуку тритона в другом голосе; такие последования многими теоретиками старого стиля признаются за тритоны. Напр.

15



Впрочем эти последования, из коих первые два более других имеют характер тритона, но безусловно исключаются нами, потому что противоположное движение уничтожает неправильность тритона, а также потому, что хотя в двух-голосном складе и следует избегать этих последований, но в многоголосном складе они часто встречаются между двумя голосами.

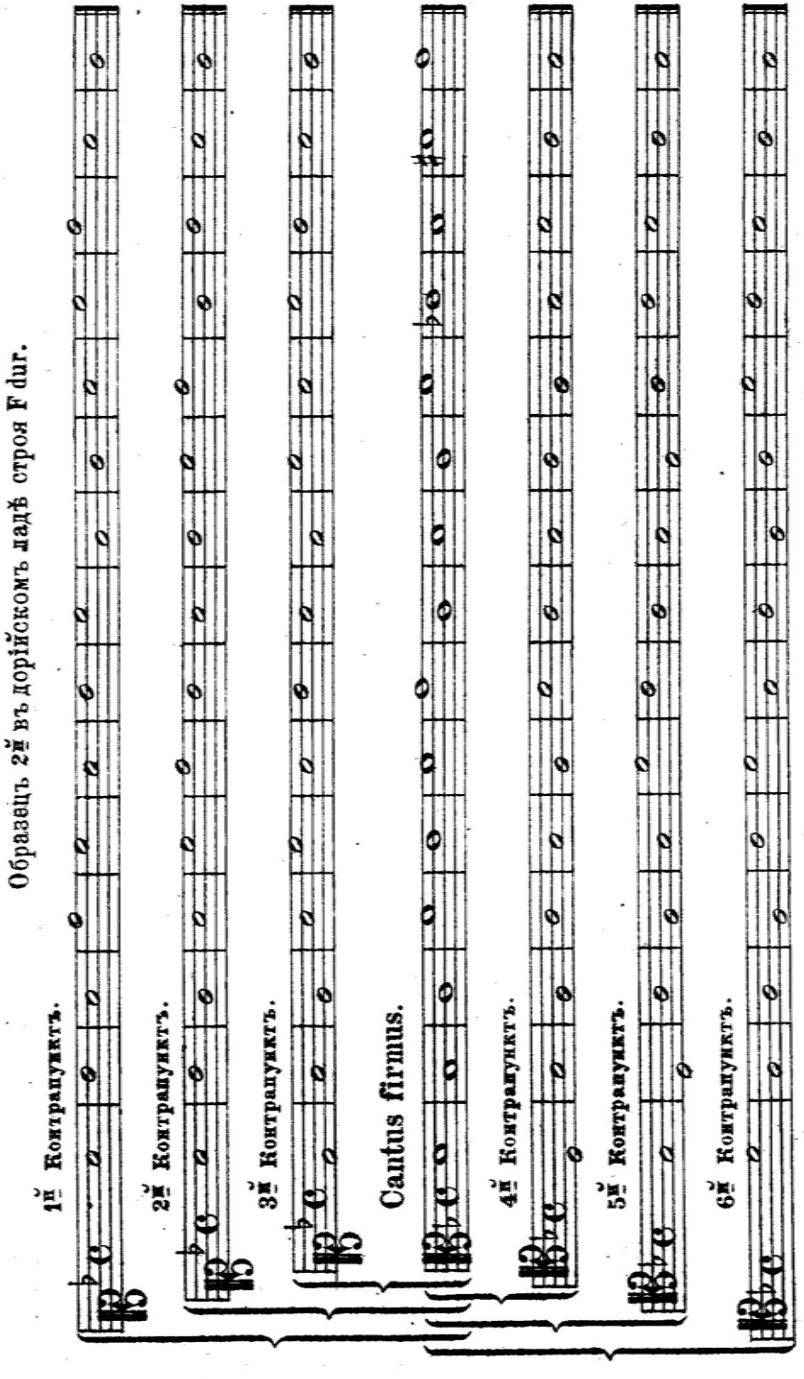
В многоголосных сочинениях строгого стиля эти последования составляют те особенности (но отнюдь не недостатки), которые сначала нам кажутся чуждыми, потому-что наше ухо привыкло к современной музыкальной системе (система Рамо).

ЗАДАЧА ВТОРАЯ.

Писать по вышеуказанным правилам двухголосные задачи в пяти ладах. Сначала пишется Cantus firmus, потом к нему приписываются контрапункты. Cantus firmus можно взять из задач первого отдела (А), или же из приведенных в нем мелодий. Ни под каким видом не следует писать оба голоса одновременно, такт за тактом: такой способ писания противоречил бы педагогической цели настоящего учения. Готовые работы проверяются по каждому из предшествующих правил одноголосного и двухголосного склада. Вообще во всех упражнениях следует признавать хорошим все то, что правильно. Работать нужно обдуманно, но быстро и много. Относительно внешнего расположения работ см. конец § 6.

Cantus firmus не должен быть написан слишком высоко, ни слишком низко, для того, чтобы к нему удобнее было приписывать контрапункты.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

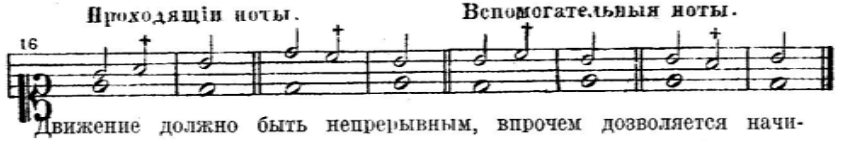


§ 8.

Второй разряд контрапункта в двухголосном складе. Две ноты против ноты.

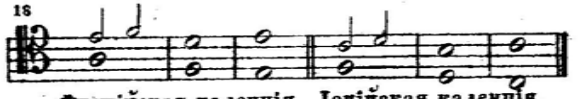
Если в контрапункте пишутся две ноты против одной ноты Cantus firmus'a, то первая нота (находящаяся на сильном времени) всегда должна быть консонансом, вторая может быть консонансом, или же диссонансом, употребленном в качестве проходящей или вспомогательной ноты.

Под проходящею нотою разумеется диссонанс (на слабом времени), который, при движении голоса по ступеням вверх или вниз, заполняет пространство между двумя консонансами. Под вспомогательною нотою разумеется диссонанс, находящийся между повторениями одной и той же ступени и отстоящий от нее на секунду вверх, или на секунду вниз.



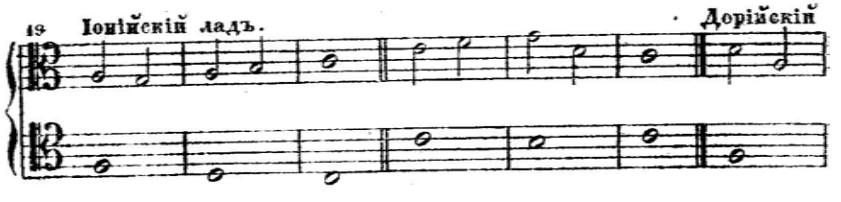
Движение должно быть непрерывным, впрочем дозволяется начинать первый такт контрапункта паузой; напр.

Также дозволяется в виде исключения упореблять в каденции контрапункт ноты против ноты.

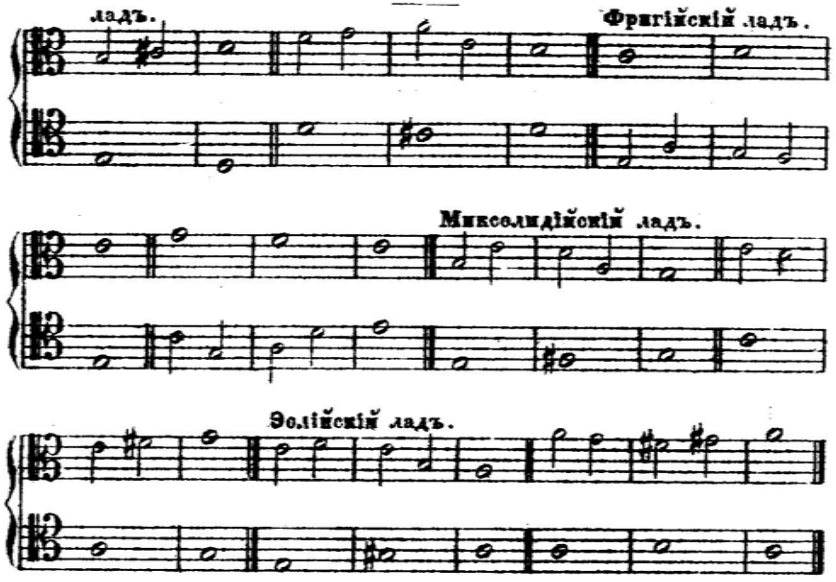


Фригійская каденція. Іонійская каденція.

Везде, где возможно, следует удерживать в каденции движение двух нот против одной. В следующем примере каденции написаны во всех пяти ладах в контрапункте двух нот против одной.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



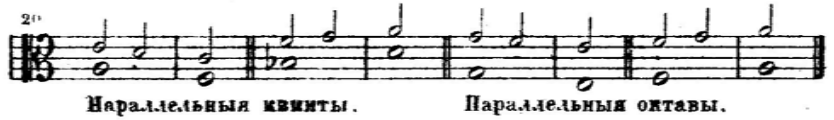
В последнем примере шестая ступень повышена подобно тому, как это встречается в минорной мелодической гамме. Это повышение сделано для того, чтобы получить консонанс на сильной части такта. В подобных случаях ученик также может позволять себе эту вольность.

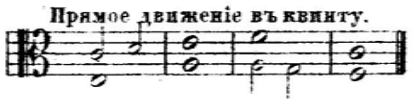
В предыдущем примере две последние ноты (собственно каденция) остались без изменения. Более красивые каденции получаются в связном контрапункте, § 11.

Примечание. В настоящее время под миксолидийской каденцией часто подразумевают каденцию, состоящую из трезвучий на субдоминанте и тонике, в особенности если ей не предшествовала обыкновенная каденция с доминанты на тонику. Подобный пример встречается в *Credo* H-moll-ной мессы Баха. В знаменитом „vere languores" Лотти для трех мужских голосов эта кавденция в минорном строе следует за полной несовершенной каденцией. См. также у Баха. Magnificat, Suscepit Israel.

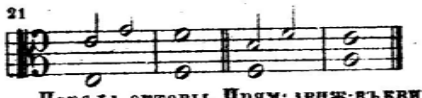
Писать вышеуказанные каденции в пяти ладах всех строев.

21. Находящиеся на сильных частях такта неправильные последования (параллельные примы, квинты и октавы, прямое движение к совершенному консонансу) не оправдывается проходящими нотами. Поэтому следующие ходы неверны: (см. учебник гармонии § 32).

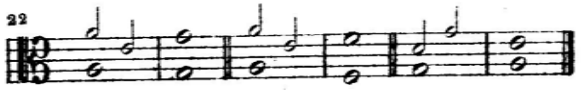




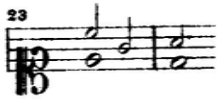
22. Неправильные последования точно также не оправдываются и скачком на терцию.



23. Скачки, больше чем на терцию, также не оправдывают параллелизмов квинт и октав, находящихся на сильных частях такта: напр.

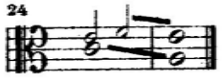


24. Напротив того, прямое движение к совершенному консонансу допускается при скачке на интервал больше терции. В следующем примере:



скачек на кварту (c—g) вполне оправдывает прямое движение к квинте между сильными частями обоих тактов.

25. Прямое движение к совершенному консонансу запрещается также и в таком случае, когда первый звук есть вспомогательная нота.



(Это правило есть одно из самых трудных в строгом стиле).

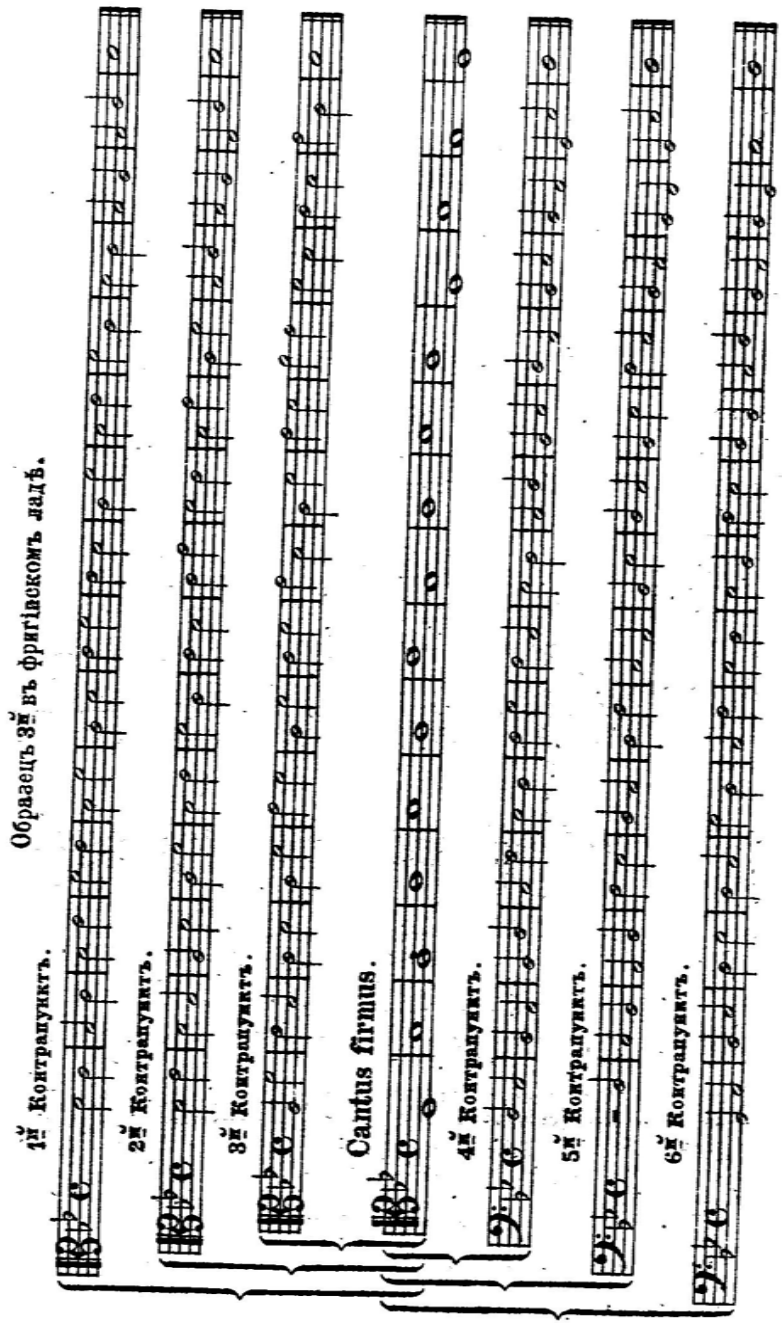
Вообще к этому разряду контрапункта прилагаются все правила одноголосного и двухголосного склада. Между прочим запрещается также и повторение одного и того же звука.

Повторяем еще раз, что для облегчения работы следует удерживать Cantus firmus в среднем регистре голоса, лишь в виде исключения переходя границы пятилинейной строчки. Если Cantus firmus написан слишком высоко, то он стесняет свободу верхнего контрапунктирующего голоса, если слишком низко—то нижнего.

ЗАДАЧА ТРЕТЬЯ.

Писать контрапункты двух нот против одной.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



§ 9.

Третий разряд контрапункта в двухголосном складе. Три ноты против одной.

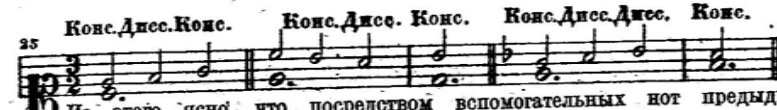
26. Если в контрапункте пишутся три ноты против одной ноты Cantus firmus'a, то первая нота (находящаяся на сильном времени), должна, как и в предыдущем контрапункте, всегда быть консонансом.

Вторая и третья нота могут быть или консонансом или диссонансом, употребленным в качестве проходящей (или вспомогательной) ноты, именно:

вторая может быть диссонансом между консонирующими первой и третьей нотами;

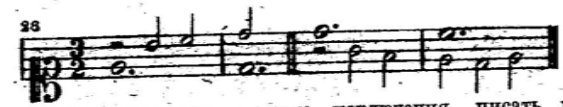
третья—между второй нотой своего такта и первой нотой следующего такта;

вторая и третья—обе могут быть проходящими или вспомогательными нотами между первой нотой своего такта и первой нотой следующего.

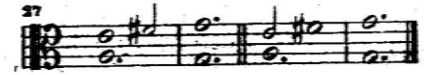


Из этого ясно, что посредством вспомогательных нот предыдущие работы легко могут быть обращены в контрапункт трех нот против одной. В виду этой легкости следует избегать вспомогательных нот, предпочитая им проходящие.

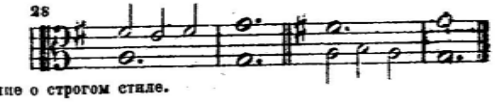
Дозволяется в начале контрапункта ставить паузу, так чтобы первый такт содержал в себе только две ноты.



В каденции позволяется, в виде исключения, писать в предпоследнем такте, вместо трех нот, две.



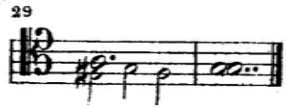
Посредством вспомогательной ноты (диссонирующей или консонирующей) почти всегда можно образовать каденцию с тремя нотами в предпоследнем такте.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

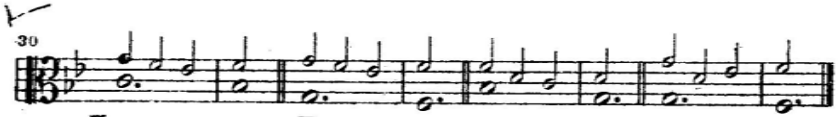
Следует избегать вспомогательной ноты в движении противоположном вышеприведенному, дабы нота, к которой движение стремится (заключительная нота), не была взята преждевременно.

29



Параллельные квинты и октавы на сильных частях такта не оправдываются находящимися между ними двумя нотами, как бы эти ноты ни двигались: скачками, или по ступеням.

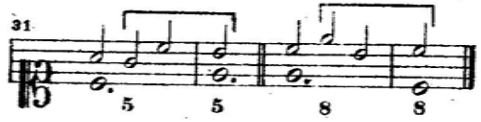
30



Паралл. квинты. Паралл. октавы.

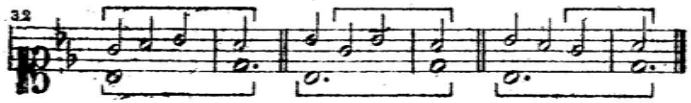
28. Также не дозволяются параллельные квинты и октавы между второй частью такта и первой частью следующего такта.

31



29. Не дозволяется прямое движение к совершенному консонансу от каждой из трех частей такта к сильной части следующего такта; поэтому не следует писать так:

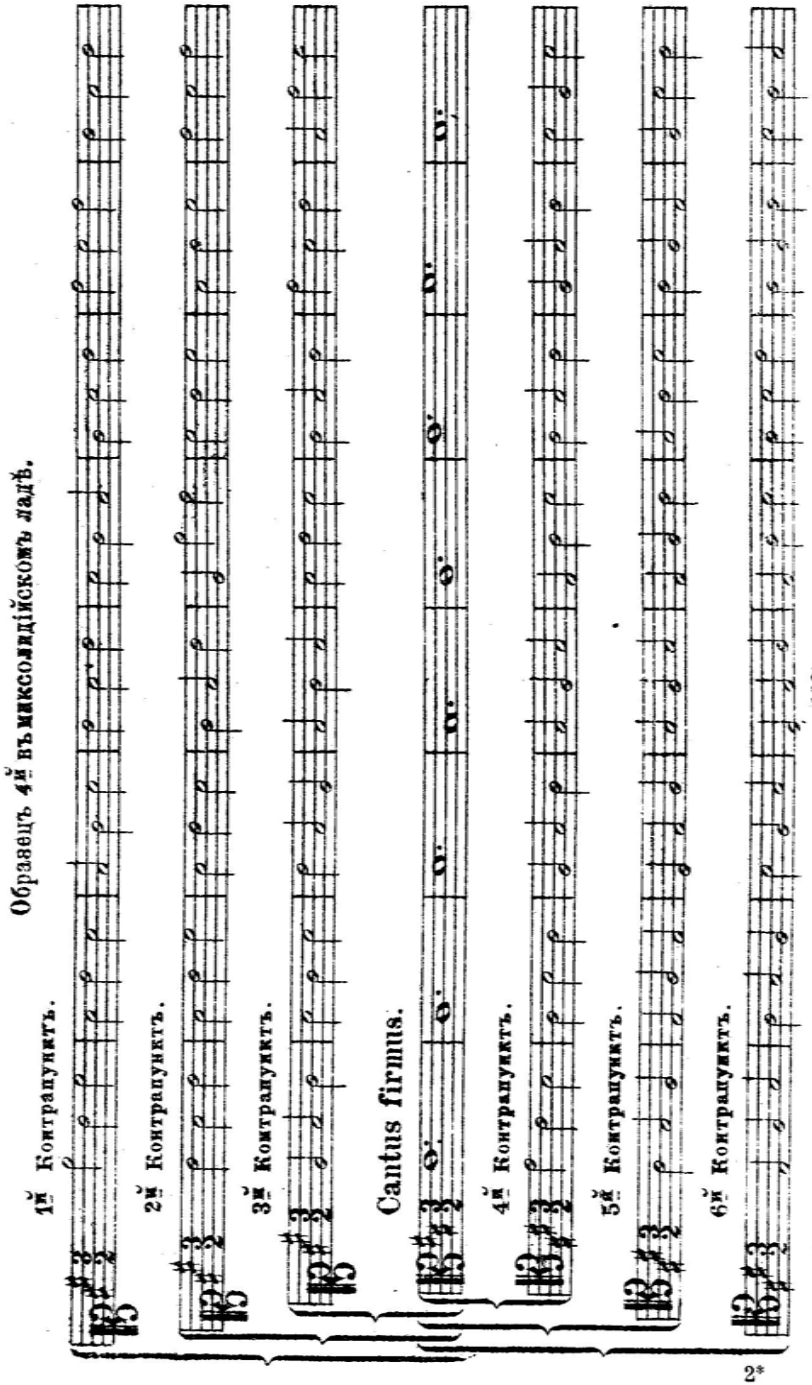
32



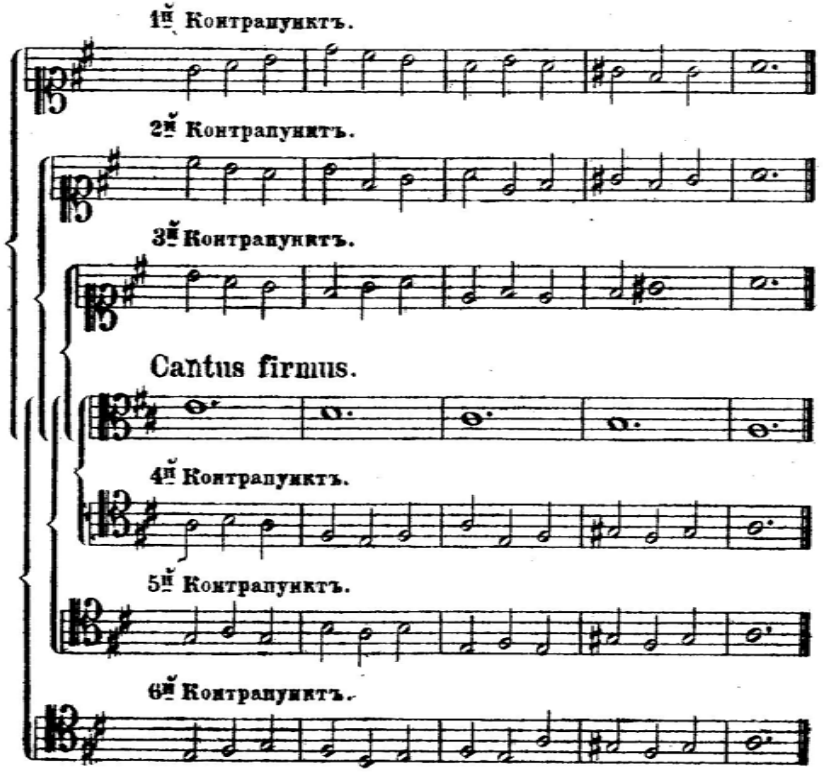
Так же как и в предыдущих задачах, прямое движение к совершенному консонансу вполне оправдывается скачком на кварту или на больший интервал (отнюдь не на терцию).

ЗАДАЧА ЧЕТВЕРТАЯ.

Писать контрапункты трех нот против одной.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

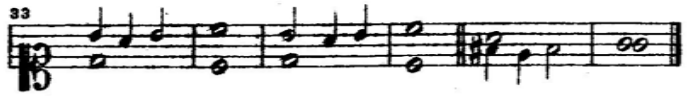


§ 10.

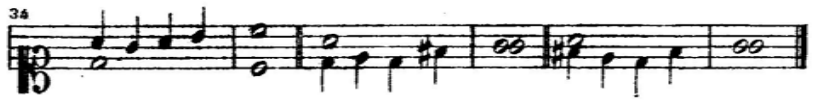
Четвертый разряд контрапункта в двухголосном складе. Четыре и шесть нот против одной.

При контрапункте четырех нот против одной, первая и третья должны быть консонансами, вторая и четвертая могут быть или консонансом, или диссонансом, употребленным в качестве проходящей или вспомогательной ноты.

В этом разряде контрапункта, также как и в предшествующих, допускаются в каденции ритмические отступления.



Пример каденций с четырьмя нотами в предпоследнем такте:



31. Контрапункт шести нот против одной может быть написан или в двухдольном или в трехдольном размере.

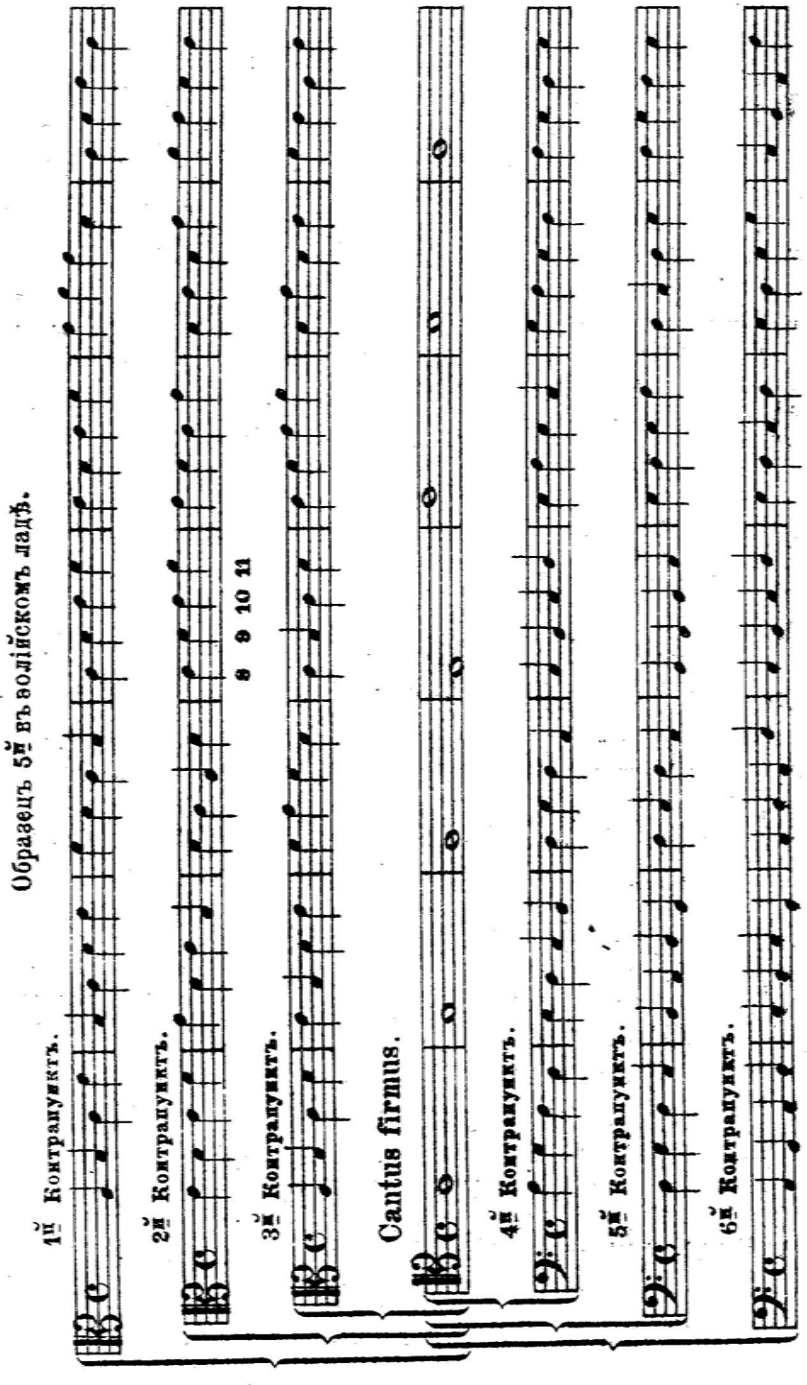
В двухдольном такте (напр. $^6/_4$ или $^6/_8$) консонируют первая и четвертая ноты: вторая, третья, пятая и шестая подчиняются тем же правилам, каким подчиняются слабые части такта в контрапункте трех нот против одной. Таким образом, получается сложный такт, состоящий из двух частей, представляющих каждая контрапункт трех нот против одной.

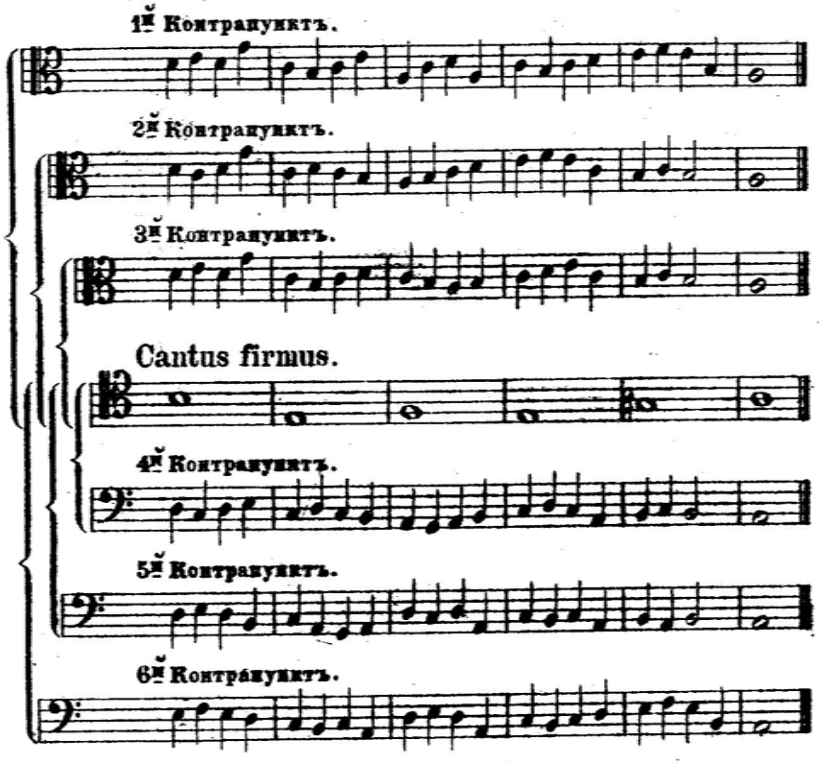
32. В трехдольном такте (напр. $^3/_2$ или $^3/_4$) консонируют первая, третья и пятая ноты; вторая, четвертая и шестая могут быть проходящими или вспомогательными диссонансами. Следовательно здесь получается сложный такт из трех частей, представляющих каждая контрапункт двух нот против одной.

ЗАДАЧА ПЯТАЯ.

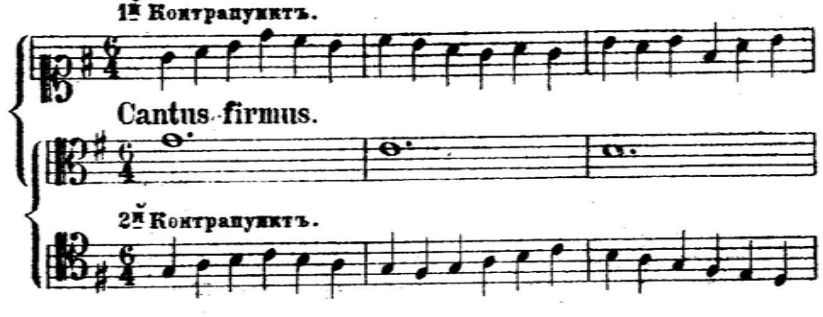
Писать контрапункты четырех и шести нот против одной.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



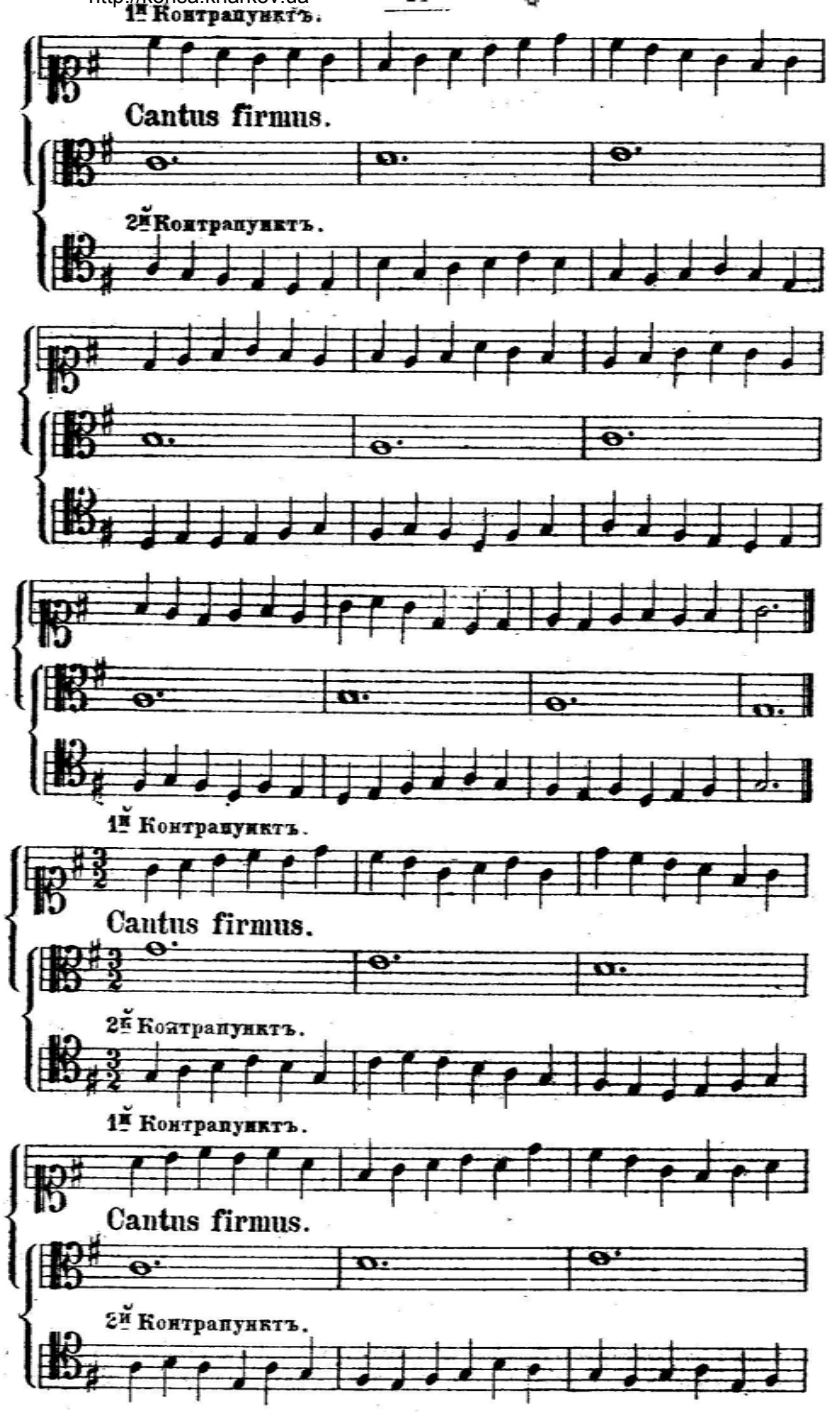


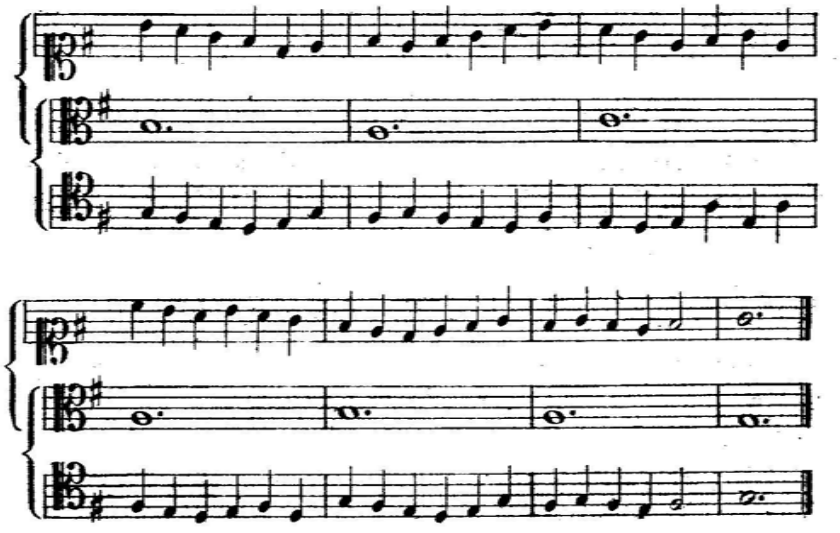
Образецъ 6й въіонійскомъ ладѣ.



*) Начиная с этого образца, мы будем давать только по два примера контрапункта: один снизу, другой сверху Cantus firmus'a. Ученику же следует продолжать писать по шести примеров.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

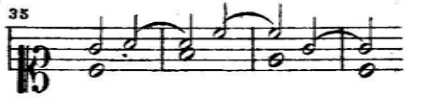




§ 11.

Пятый разряд контрапункта в двухголосном складе. Связки (лиги). Связный (синкопированный) контрапункт. Задержания.

В этом разряде контрапункта употребляются синкопированные ноты. Когда этот контрапункт пишется в двухдольном размере, то вторая нота, находящаяся на слабом времени, связывается лигою с первою нотою следующего такта, находящейся на сильном времени.



Подобные синкопы называются связками, лигами, а контрапункт, в котором оне встречаются, связным (синкопированным) контрапунктом.

33. Связанная нота должна или консонировать с нотами Cantus firmus'а в обоих тактах (см. вышеприведенный пример) или же диссонировать на сильном времени, в качестве задержания; в последнем случае она должна быть приготовлена и разрешена на ступень вниз, в консонанс.

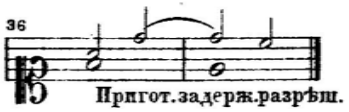
В задержании различают три момента;

1. Приготовление, т.-е. вступление связной ноты в качестве консонанса.

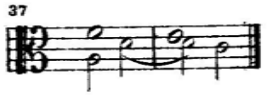
2) Собственно задержание, т.-е. диссонирование связанной ноты с нотою Cantus firmus'а.

3) Разрешение диссонирующего задержания на ступень вниз в консонанс.

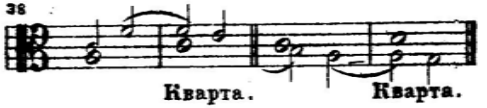
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



34. Из диссонансов септима употребляется как задержание только в верхнем голосе (см. пример); секунда—только в нижнем:



напротив того, чистая кварта употребляется как в верхнем, так и в нижнем голосе, чаще в верхнем.

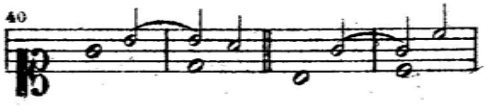


Увеличенная кварта и уменьшенная квинта лишь в виде исключения употребляются как диссонирующие задержания. Оба эти интервала содержат в себе вводный тон лада, стремящийся вверх; между тем, при употреблении их в виде задержаний, пришлось бы вводный тон разрешить вниз. В прежнее время они в качестве тритонов, не допускались в задержаниях.

Относительно движения голосов в связном контрапункте соблюдаются следующие правила:

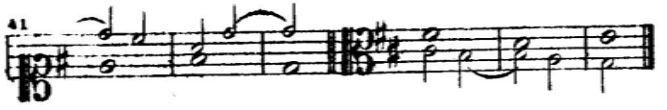
35. Параллельные квинты и октавы запрещаются на слабых частях смежных тактов.

36. Прямое движение к квинте или к октаве в этом контрапункте не запрещается. Впрочем между слабыми частями такта лучше избегать подобного прямого движения.



Дозволяется начинать первый такт половинной паузой.

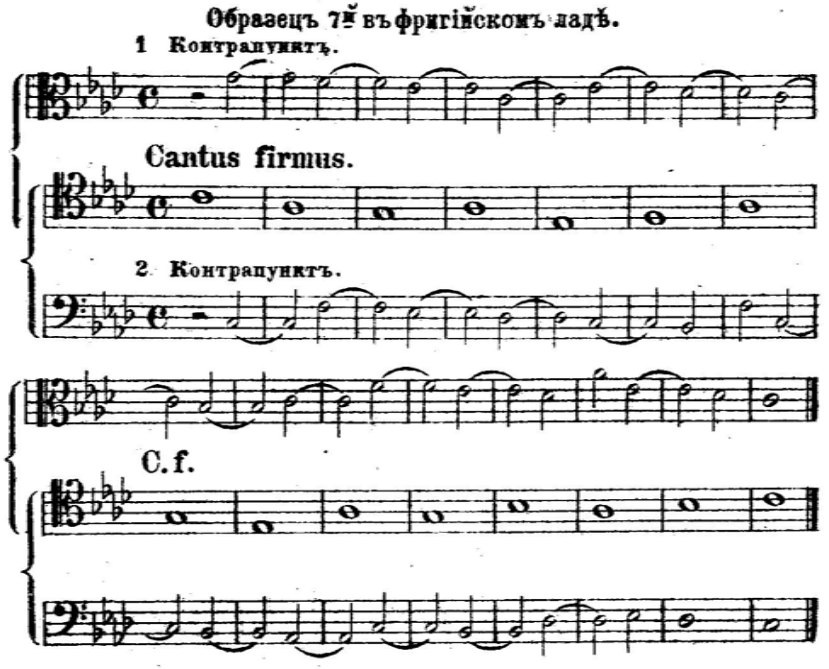
В тех случаях, где совершенно невозможно употребить лигу, следует прибегать ко второму роду контрапункта (две ноты против одной).



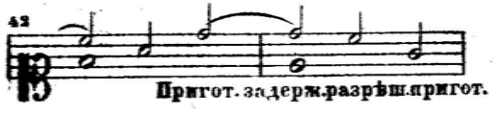
Если во втором такте второго примера взять ноту g и связать ее нотой следующего такта, то получаются параллельные квинты на слабых частях первого и второго тактов.

ЗАДАЧА ШЕСТАЯ.

1) Писать связные контрапункты в двухдольном размере.



37. Правила для связок и для задержаний в трехдольном такте те же, что и в двухдольном, с той разницей, что в трехдольном такте разрешение приходится на второй части такта, а приготовляющий консонанс—на третьей.

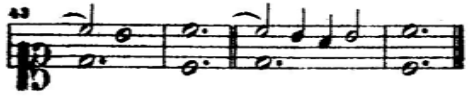


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Задержание не должно быть длиннее той ноты, которою оно приготовляется; следовательно, оно должно быть или одинаковой с нею длины, или короче.

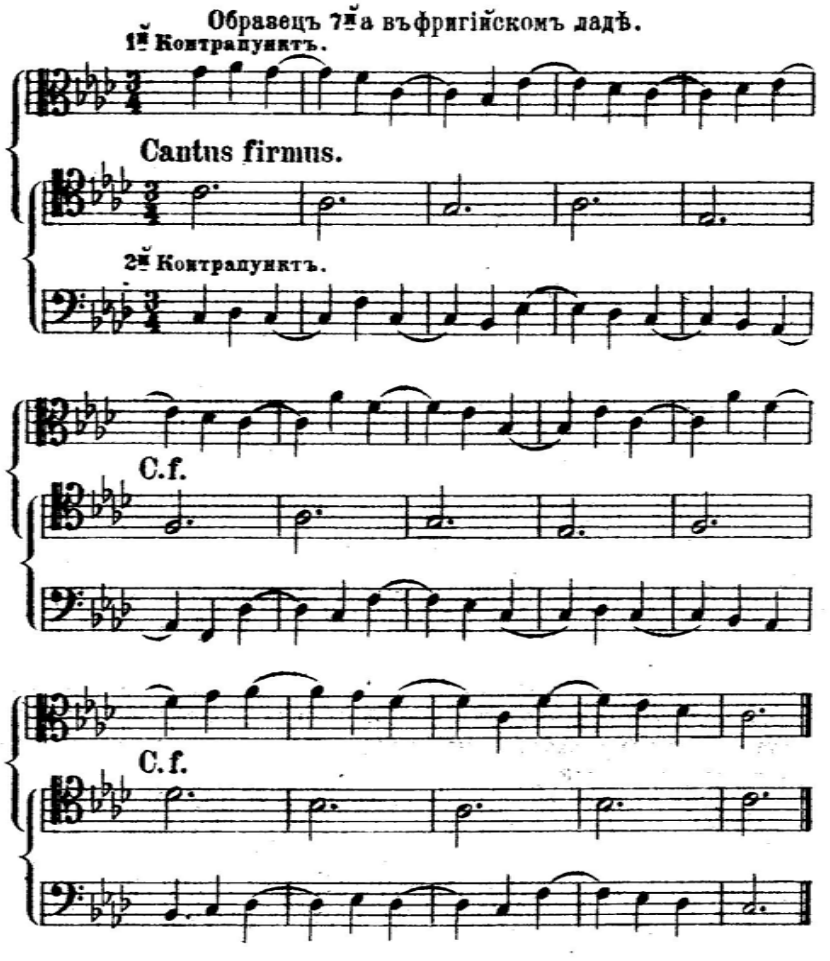
Задержание не должно быть короче половины приготовляющей его ноты.

В каденции, в случае надобности, допускаются ритмические изменения, напр.



ЗАДАЧА ШЕСТАЯ.

2) Писать связные контрапункты в трехдольном размере.



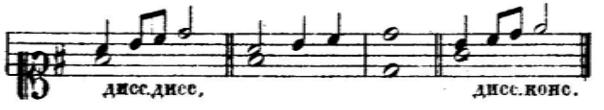
§ 12.

Шестой разряд контрапункта в двухголосном складе. Смешанный контрапункт.

Смешанным называется такой контрапункт, который движется нотами разной длительности и в котором, по произволу композитора, соединяются все предшествующие роды контрапункта. Связки и преимущественно диссонирующие задержания издревле считаются «украшением контрапункта». В особенности каденция редко обходится без диссонирующей связки.

При употреблении связок нужно также иметь в виду данное в § 11 правило 38 о взаимном отношении длительности связных нот.

Подобно тому, как в трехдольном размере вторая или третья нота (или та и другая вместе) могли диссонировать в качестве проходящих нот, так и в двухдольном размере две ноты меньшей длительности, находящиеся на слабой части такта, могут диссонировать по отношению к ноте большей длительности, находящейся на сильной части такта; при этом могут диссонировать или обе эти ноты, или одна первая. Напр.:

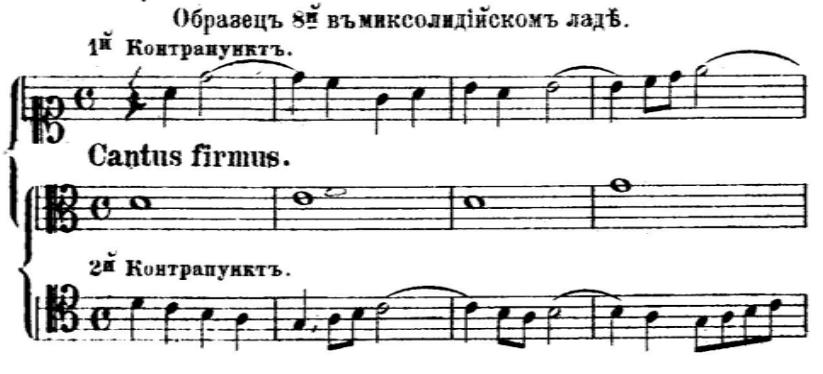


В этом контрапункте следует стараться не употреблять слишком много коротких нот; оне должны сменяться нотами большей длительности, так чтобы движение и покой чередовались.

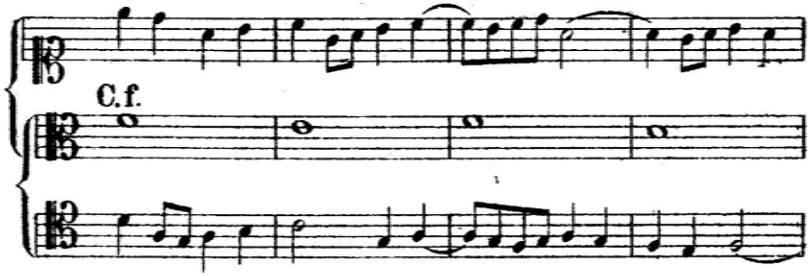
Чем более ученику удастся, соблюдая вышеупомянутые трудные условия, достигнуть в этом контрапункте естественности и плавности, тем удачнее будет работа. Надо иметь в виду, что здесь дело идет не о сочинениях, а об упражнениях.

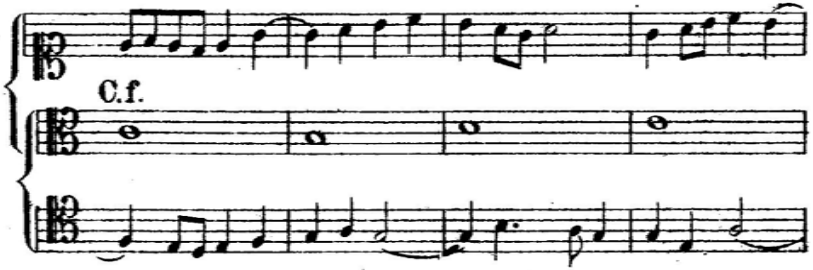
ЗАДАЧА СЕДЬМАЯ.

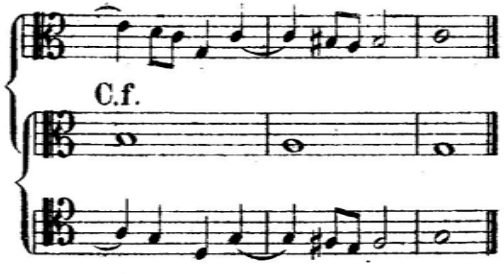
Писать смешанные контрапункты.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua







B. Трехголосный склад в строгом стиле.

§ 13.

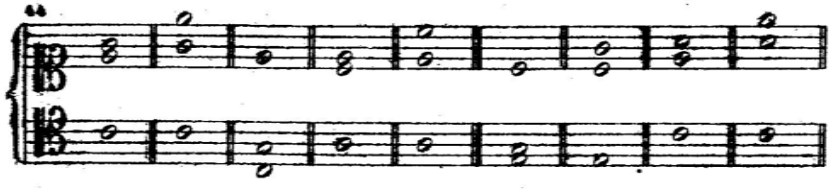
39. В трехголосном складе дозволяются следующие созвучия:

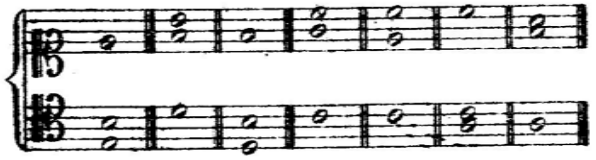
1) Трезвучие большое и малое.

2) Первое обращение этих двух аккордов.

3) Первое обращение уменьшенного трезвучия, т.-е. секст-аккорд с малой терцией и большой секстой.

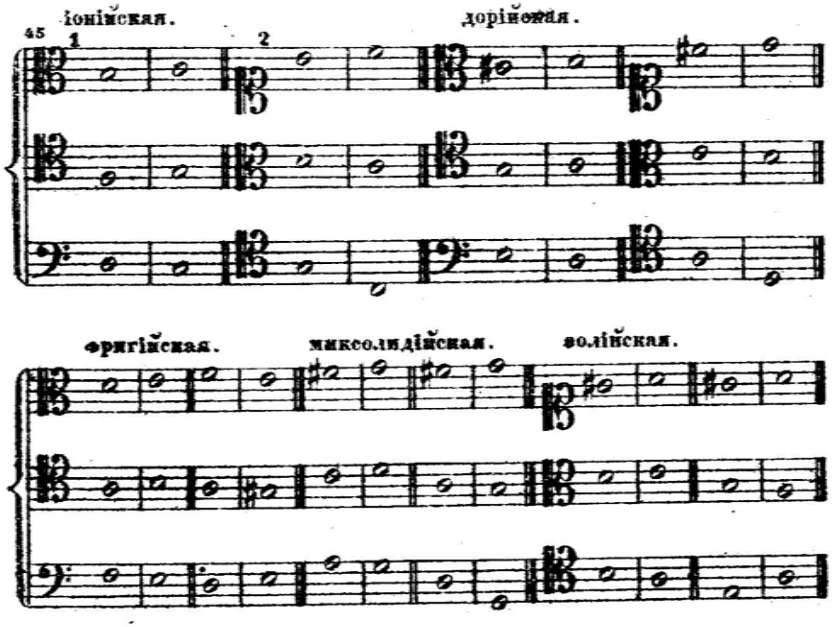
4) Все, дозволенные в двухголосном складе созвучия, превращенные в трехголосные посредством удвоения одного из звуков, их составляющих.





Из этих примеров видно, что в трехголосном складе может встречаться как чистая, так и увеличенная кварта, а также обращение увеличенной кварты—уменьшенная квинта. Впрочем эти интервалы допускаются только между двумя верхними голосами, но отнюдь не дозволяются между нижним голосом и одним из верхних. Следовательно, кварт-секст-аккорд не может встретиться.

Каденции в трехдольном складе пишутся следующим образом:



Последнее, заключительное созвучие только во второй каденции фригийского лада содержит в себе большую терцию; во всех же остальных ладах оно имеет или один только основной тон, или же основной тон с квинтой—два совершенных консонанса. Старинные композиторы отдавали предпочтение этому последнему окончанию.

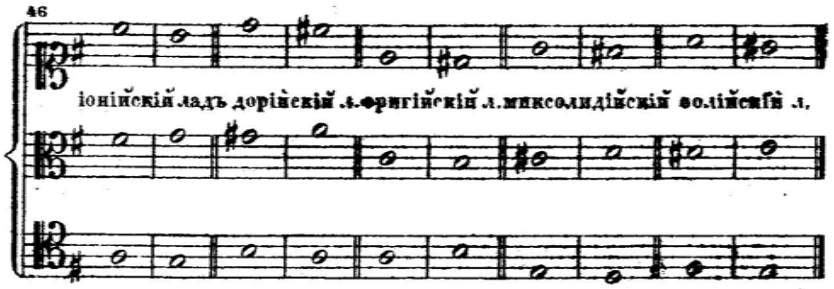
Когда два нижних голоса образуют совершенную двухголосную каденцию, то в верхнем голосе дозволяется делать несовершенную каденцию посредством терции основного тона.

В прежнее время в сочинениях строгого стиля малая терция не допускалась в заключительном аккорде, дозволялась только большая.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Учителю предоставляется решить, придерживаться ли ученику этого правила или нет. При самообучении надо следовать примеру старинных композиторов.

46



Третий фригийский лад в заключительном аккорде никогда не имеет малой терции.

Фригийский лад есть единственный, допускающий в каденции движение баса на ступень вверх: с седьмой ступени в тонику. В каденциях других ладов бас имеет непосредственно перед заключительным звуком или доминанту или нисходящую вторую ступень, (см. примеры) следовательно, для нижнего голоса годятся только такие Cantus firmus'ы, в которых каденция нисходящая.

Писать по данным в этом § правилам каденции в пяти ладах всех строев.

40. Во всех каденциях, в которых нижний голос идет с доминанты в тонику, неизбежно прямое движение к октаве или к приме; поэтому оно и допускается, но только в каденции и исключительно в вышеуказанном случае.

41. Начальное созвучие должно быть большим или малым трезвучием, или же должно состоять из двух совершенных консонансов, как напр. из чистой квинты и октавы, или из примы и октавы.

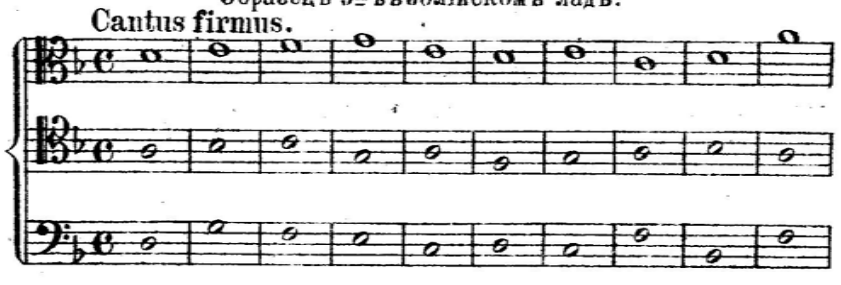
Вообще к трехголосному складу прилагаются все правила, данные для одноголосного и двухголосного контрапункта.

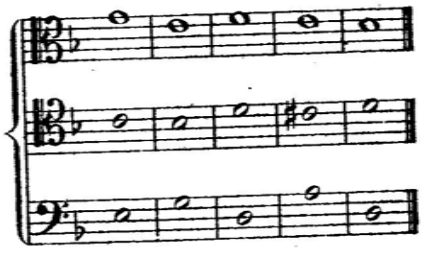
Готовые работы следует поверять по этим правилам:

ЗАДАЧА ВОСЬМАЯ.

Писать контрапункты ноты против ноты в трехголосном складе.

Образецъ 9й въ эолійскомъ ладѣ.



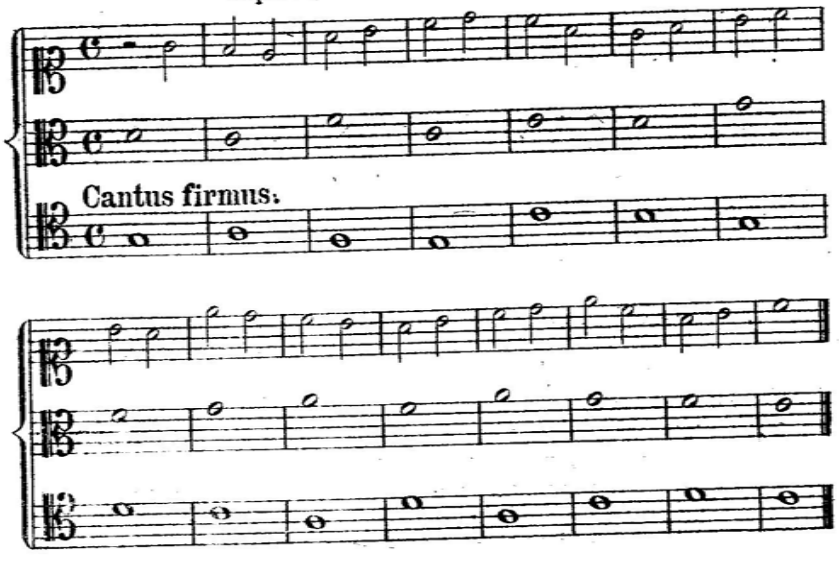


ЗАДАЧА ДЕВЯТАЯ.

Писать в трехголосном складе контрапункты двух нот против одной.

В этих задачах два голоса должны итти целыми нотами, а один—полунотами.

Образецъ 10й въ іонійскомъ ладѣ.



ЗАДАЧА ДЕСЯТАЯ.

Писать в трехголосном складе контрапункты трех нот против одной.

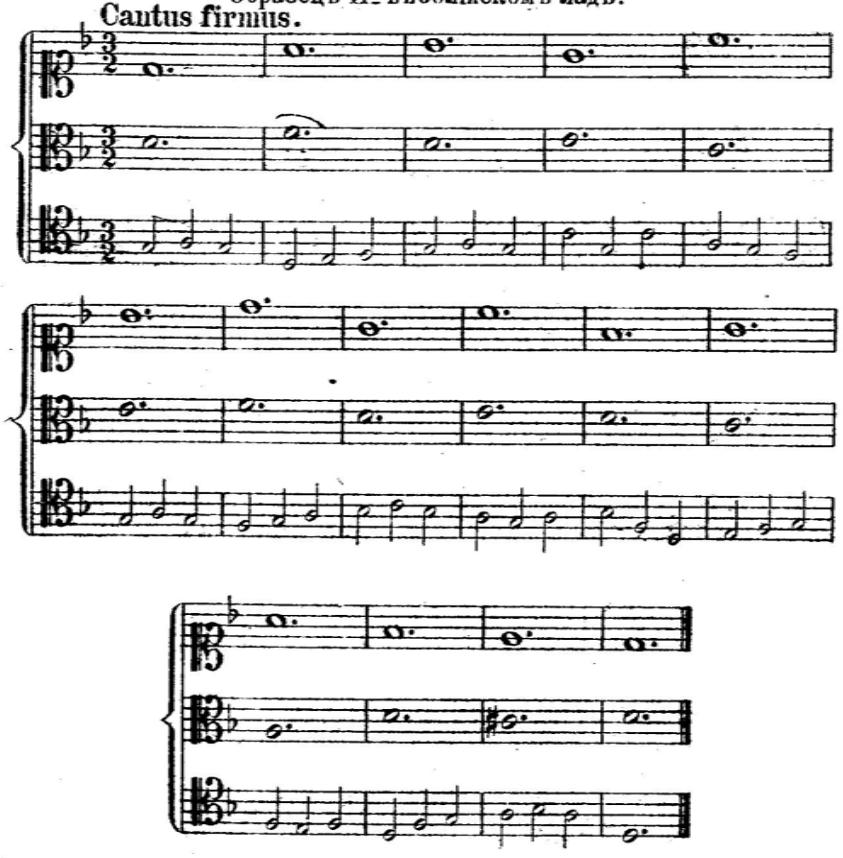
Движение тремя нотами должно находиться в одном голосе.

Не нужно забывать, что проходящие ноты следует предпочитать вспомогательным.

Примечание. Некоторые контрапунктисты не удерживают движение в одном голосе, а переводят его в другие голоса. Этот способ, хотя и облегчает работу, но приносит учащемуся менее пользы.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Образецъ 11-й въ эолійскомъ ладѣ.

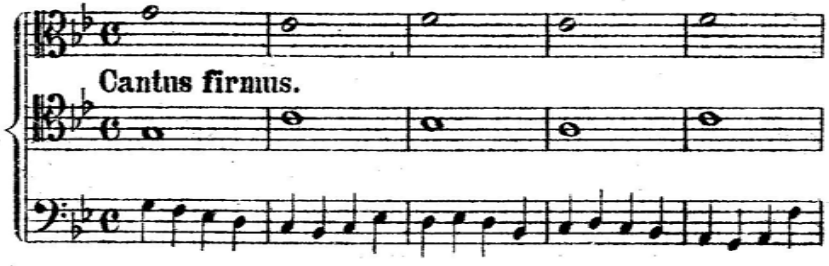


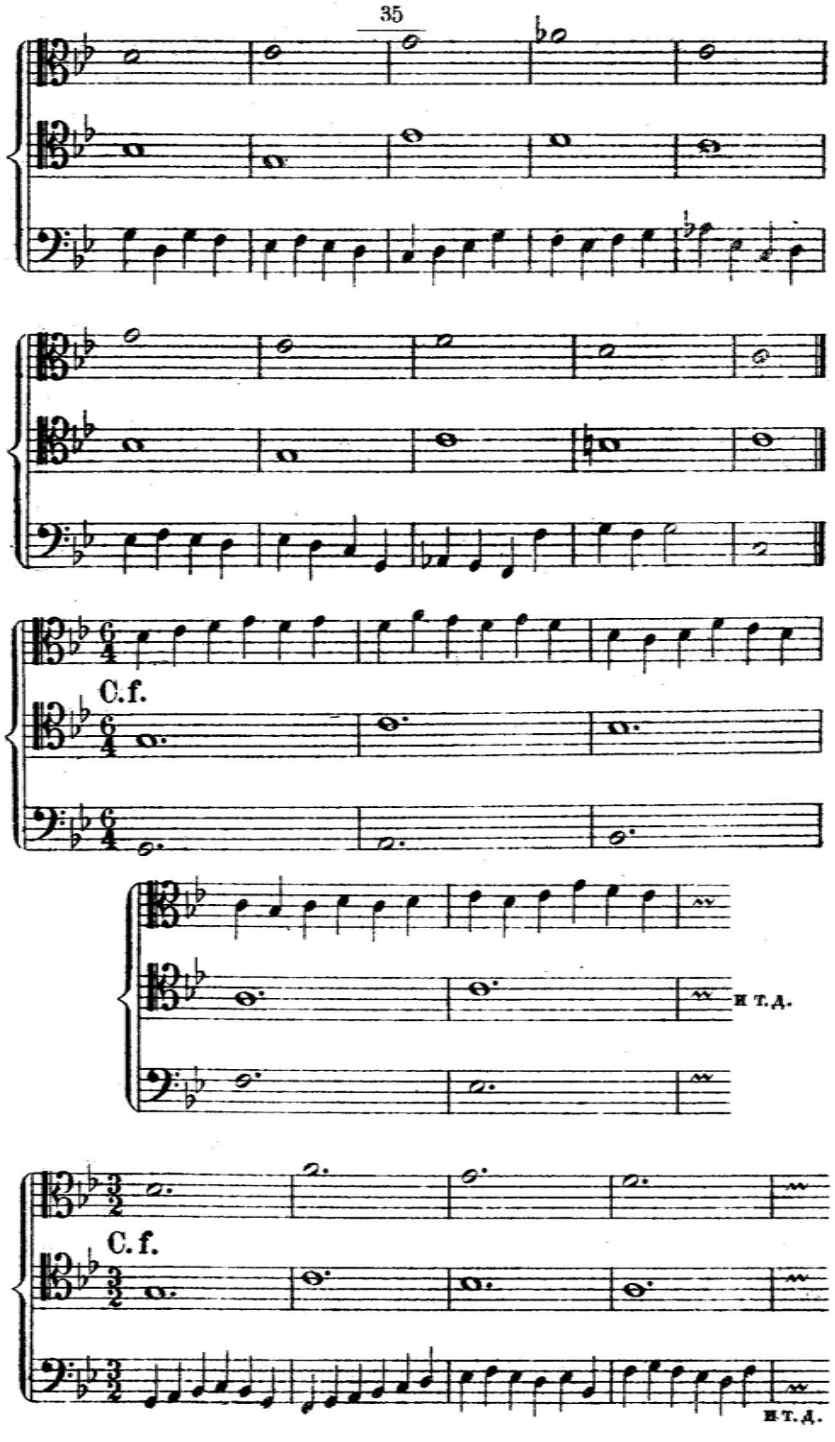
ЗАДАЧА ОДИННАДЦАТАЯ.

Писать в трехголосном складе контрапункты четырех и шести нот против одной.

Движение четырех или шестью нотами должно находиться в одном голосе. На сильных частях такта должны быть консонирующие созвучия.

Образецъ 12-й въ дорійскомъ ладѣ.





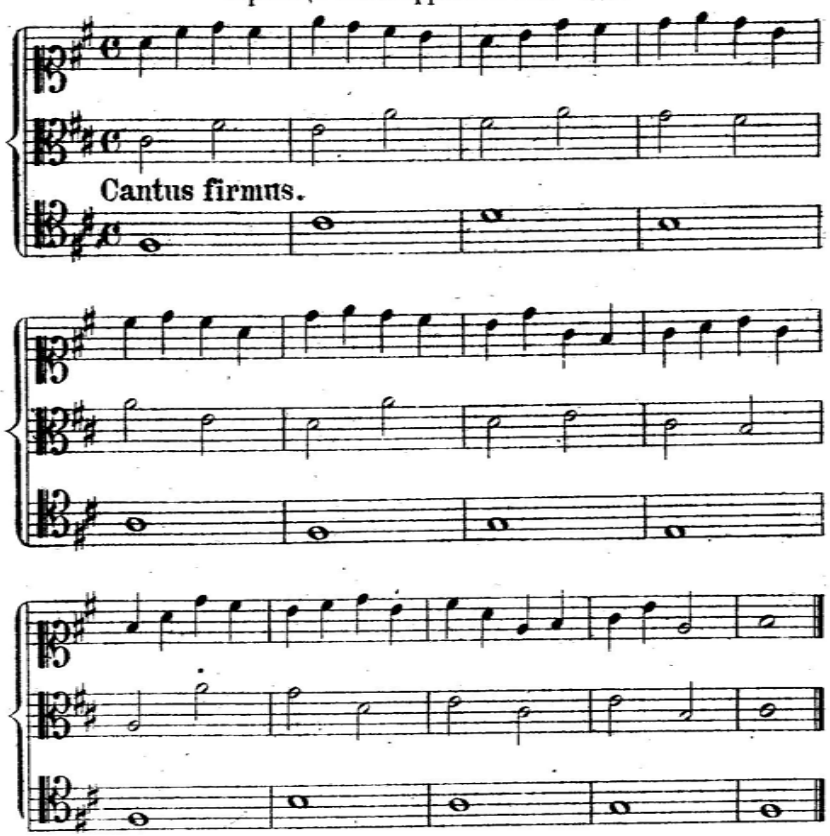
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

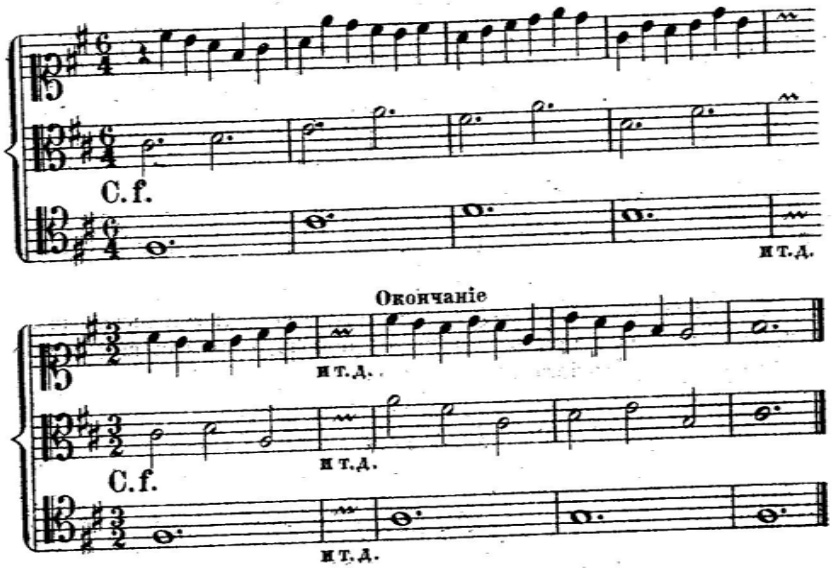
ЗАДАЧА ДВЕНАДЦАТАЯ.

Писать в трехголосном складе контрапункта:
1) одновременно 2 и 4 нот против одной.
2) „ 2 и 6 нот против одной.
3) „ 3 и 6 нот против одной.

В первом случае Cantus firmus имеет целые ноты, один из контрапунктов полуноты, другой четверти. Во втором случае в Cantus firmus'e 𝅝, в одном из контрапунктов 𝅗𝅥, в другом — четверти. В третьем случае в Cantus firmus'e 𝅝, в одном контрапункте 𝅗𝅥, в другом четверти. Это размещение нот самое употребительное, хотя само собою разумеется, что те же отношения могут быть выражены нотами другой длительности. Напр. в такте $\frac{3}{4}$ посредством 𝅗𝅥, ♩ и ♪ а также 𝄵 посредством двойной целой ноты, целой и половинной и т. д. Впрочем, сначала указанная длительность нот есть самая употребительная в подобных задачах.

Образецъ 13-й въ фригійскомъ ладѣ.





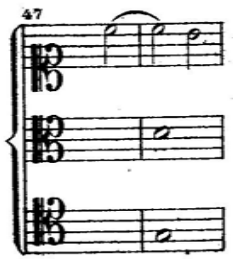
Упражнения в этих контрапунктах следует писать в небольшом количестве; по усмотрению учителя, их даже вовсе можно пропустить. Они труднее предыдущих, но менее полезны.

§ 14.

Синкопы в трехголосном складе.

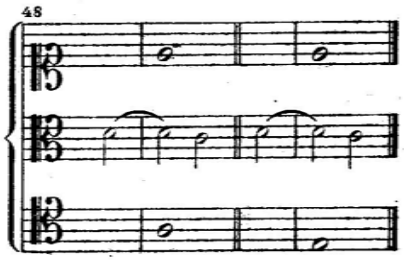
Синкопы в трехголосном складе делаются по тем же правилам, как и в двухголосном.

42. Диссонирующая септима в верхнем голосе может в то же время диссонировать как кварта по отношению к нижнему голосу.

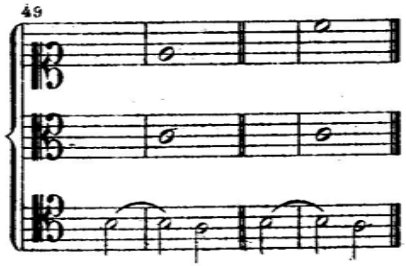


43. Секунда в среднем голосе, диссонирующая относительно верхнего, может одновременно диссонировать как кварта или септима по отношению к нижнему голосу.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



44. Секунда в нижнем голосе, диссонирующая относительно одного из верхних голосов, может одновременно диссонировать как кварта или нота относительно другого верхнего голоса.

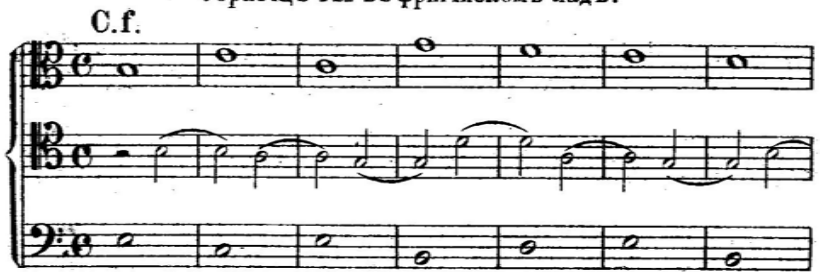


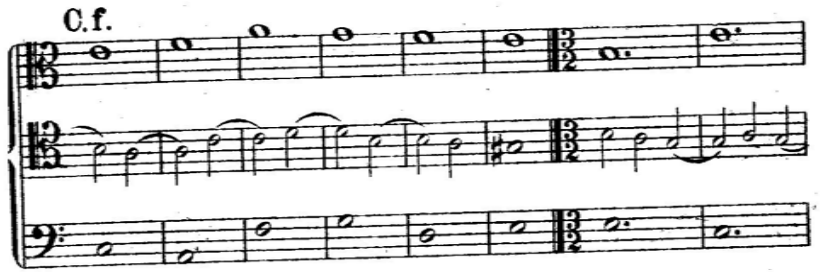
Здесь не принимается во внимание делаемое в гармонии различие между секундою и ноною по отношению к их разрешению: в данном случае нона рассматривается как секунда.

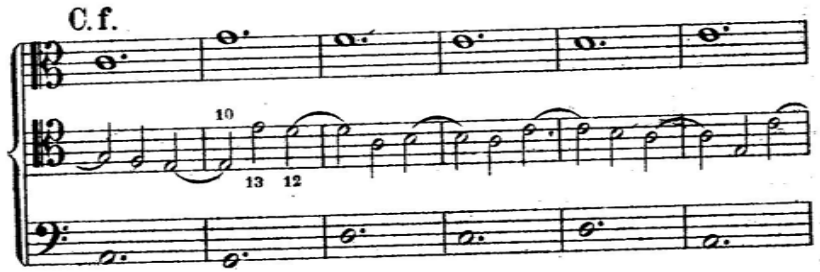
ЗАДАЧА ТРИНАДЦАТАЯ.

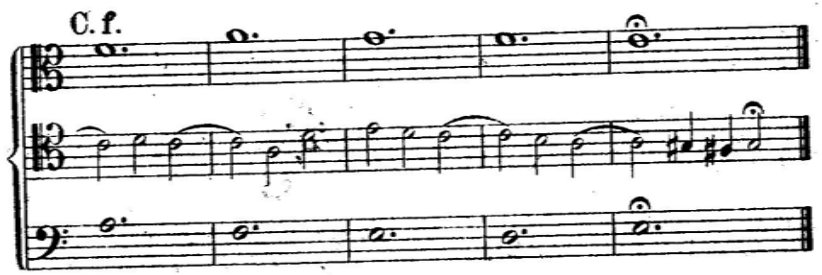
Писать в трехголосном складе связные контрапункты в двухдольном и трехдольном такте, помещая синкопы в одном голосе.

Образецъ 14-й въ фригійскомъ ладѣ.









§ 15.

Смешанный контрапункт в трехголосном складе.

Смешанный контрапункт может находиться в одном или в двух голосах. Паузы дозволяются только в начале.

ЗАДАЧА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ.

Писать в трехголосном складе смешанный контрапункт:

1) в одном голосе.

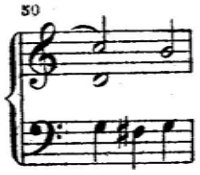
2) в двух голосах.

(первая задача важнее второй).

Иногда бывает желательно, при смешанном контрапункте в двух голосах, удержать в одном из голосов движение нотами более короткими, в то время, когда другой голос имеет задержание, выраженное более длинными нотами. Это достигается или вставкою вспомогательной ноты,

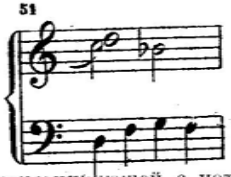
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

50



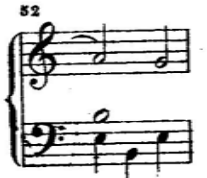
или вставкою ноты, которая составляет консонанс, как с нотою Cantus firmus'a, так и с нотою задержания,

51



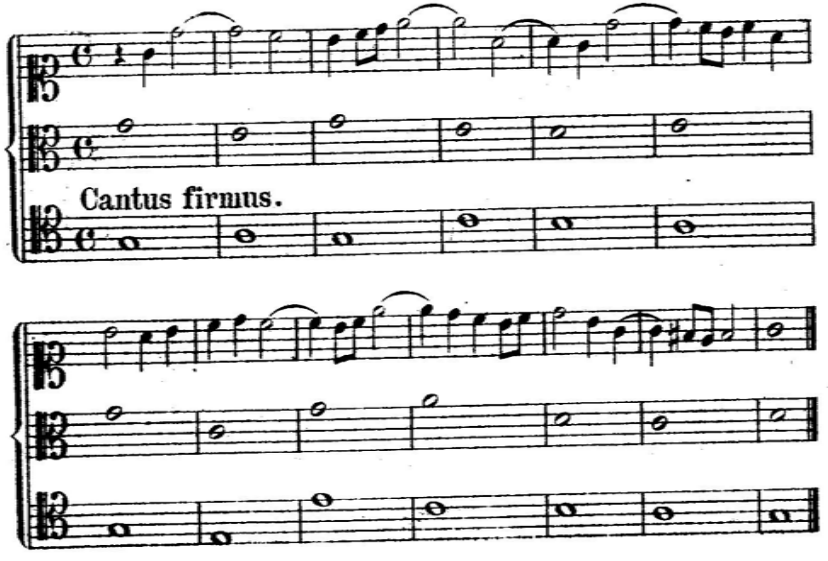
или же вставкою ноты, консонирующей с нотою Cantus firmus'a и с нотою, в которую разрешится задержание.

52

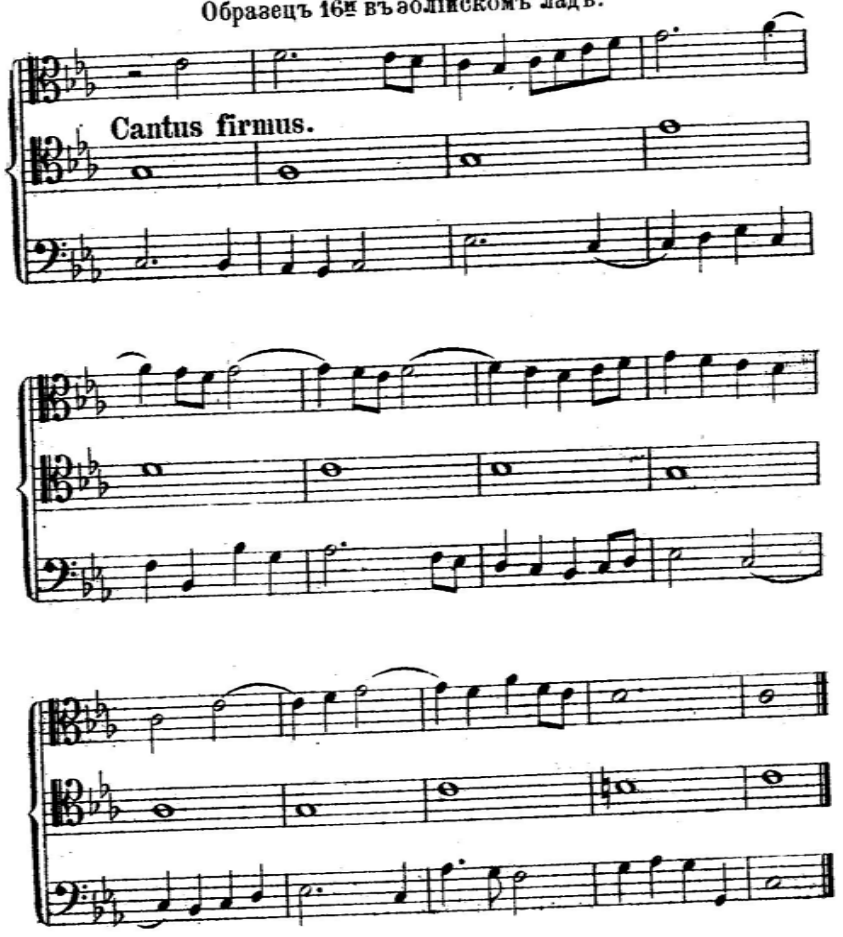


Впрочем, все эти три случая следует рассматривать как исключения.

Образецъ 15й въ миксолидійскомъ ладѣ.



Образецъ 16й въ эолійскомъ ладѣ.



Г. Четырехголосный склад в строгом стиле.

§ 16.

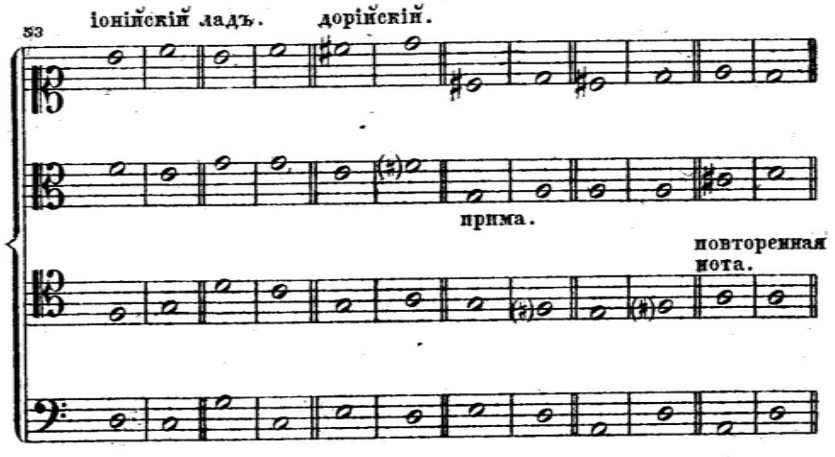
В четырехголосном складе повторяются те же задачи, с теми же правилами и исключениями, как и в трехголосном.

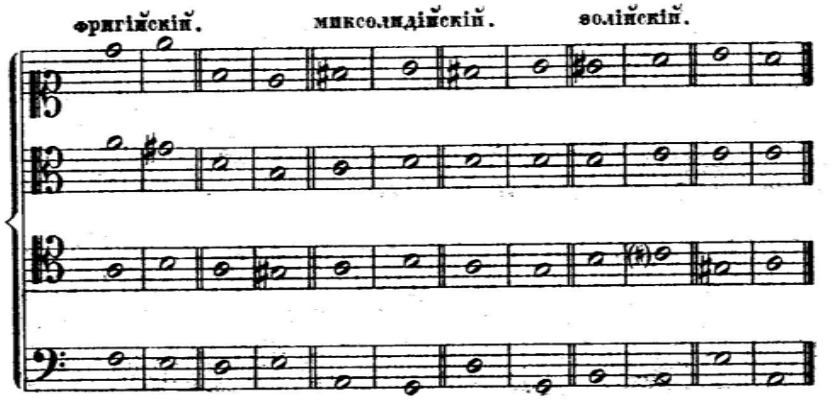
45. Четырехголосная каденция образуется из трехголосной следующим образом:

в первом аккорде удваивается один из звуков его составляющих (впрочем в первом, втором, пятом и шестом ладах вводный тон (большая септима лада) не удваивается, в третьем ладе не удваивается вторая ступень, идущая на малую секунду вниз).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

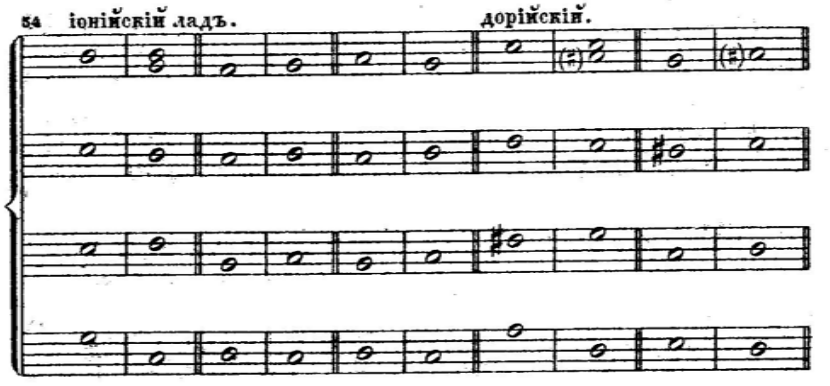
во втором аккорде прибавляется недостающая в трезвучии терция или квинта или же удваивается основной тон или квинта.

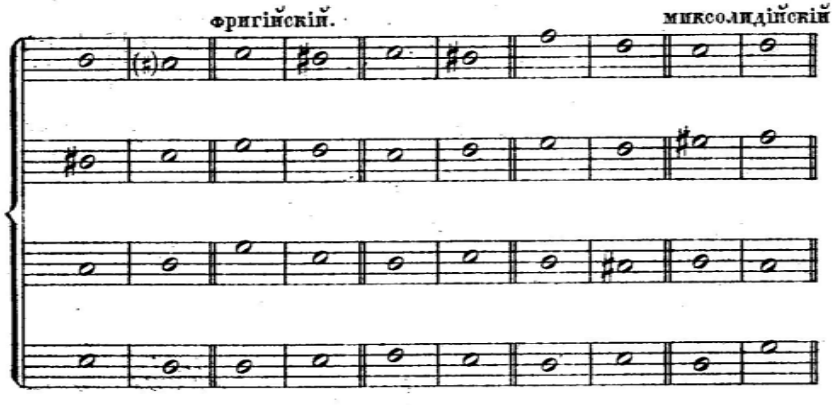


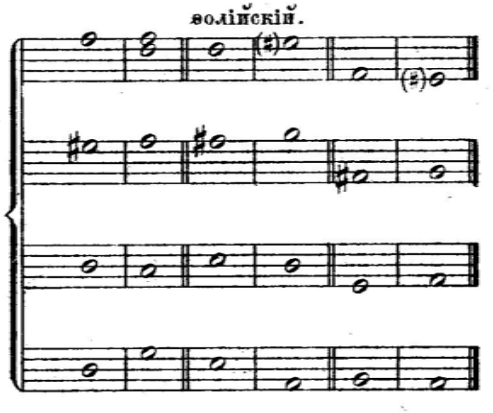


В тех случаях, когда нижние голоса уже имеют совершенную двухголосную каденцию, следует в верхних довольствоваться несовершенною. Это беспрепятственно может быть допущено в настоящих задачах, тем более, что оне не самостоятельные, законченные сочинения, а только упражнения. Само собою разумеется, что подобных каденций не следует подыскивать преднамеренно, а пользоваться ими только в тех случаях, когда это обусловливается самой мелодией Cantus firmus'a. Это облегчит в особенности последующие работы. (См. образец 20, заканчивающийся трезвучием без квинты с терцией в верхнем голосе).

Примѣры несовершенныхъ каденцій, которыми можно пользоваться въ видѣ исключенія.







Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

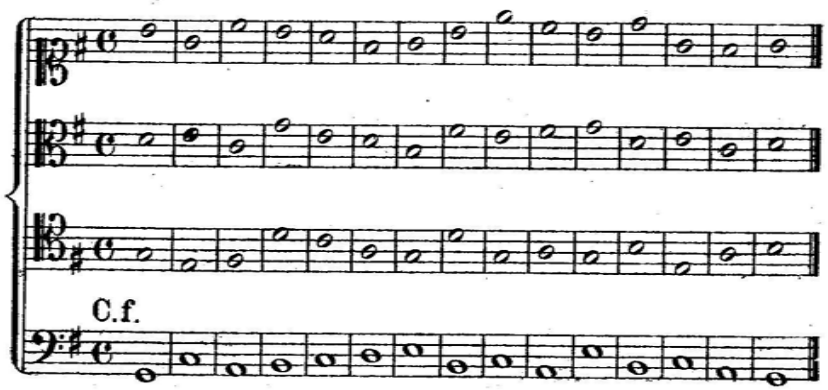
В этих каденциях бас также никогда не идет с седьмой ступени в основной тон, за исключением каденции фригийского лада.

Писать четырехголосные каденции в пяти ладах всех строев.

ЗАДАЧА ПЯТНАДЦАТАЯ.

Писать в четырехголосном складе контрапункты ноты против ноты.

Образецъ 17й въ іонійскомъ ладѣ.

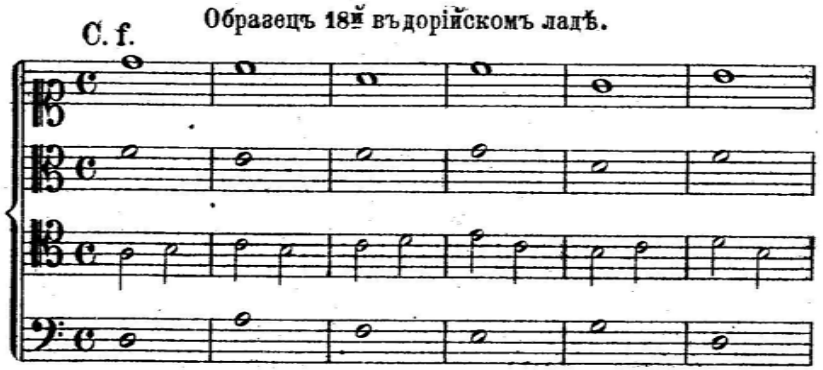


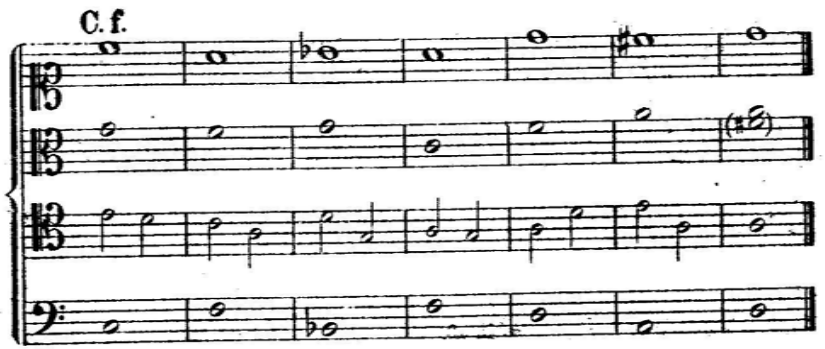
ЗАДАЧА ШЕСТНАДЦАТАЯ.

Писать в четырехголосном складе контрапункты двух нот против одной.

Движение двумя нотами должно находиться в одном голосе, остальные три голоса имеют по одной ноте в такте.

Образецъ 18й въ дорійскомъ ладѣ.



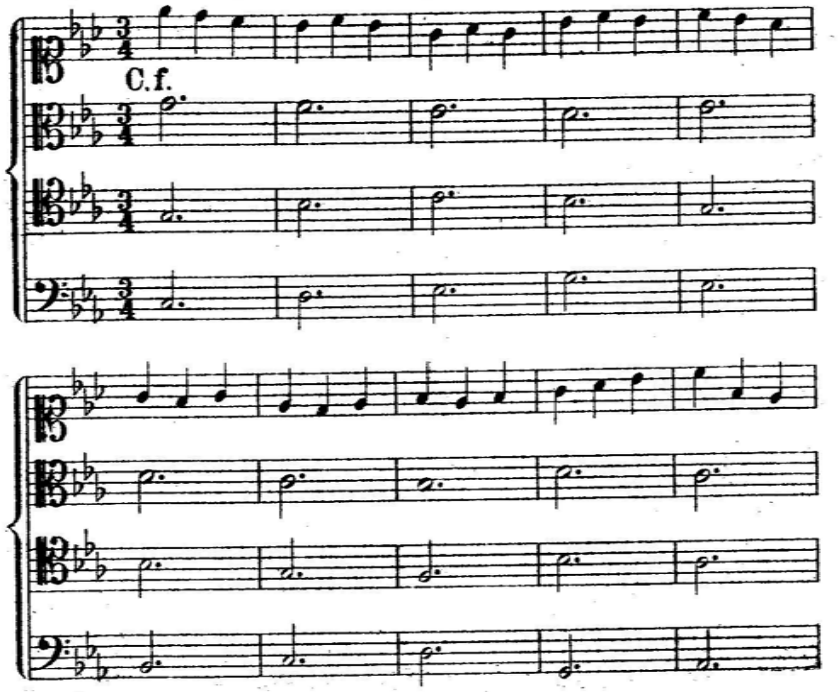


ЗАДАЧА СЕМНАДЦАТАЯ.

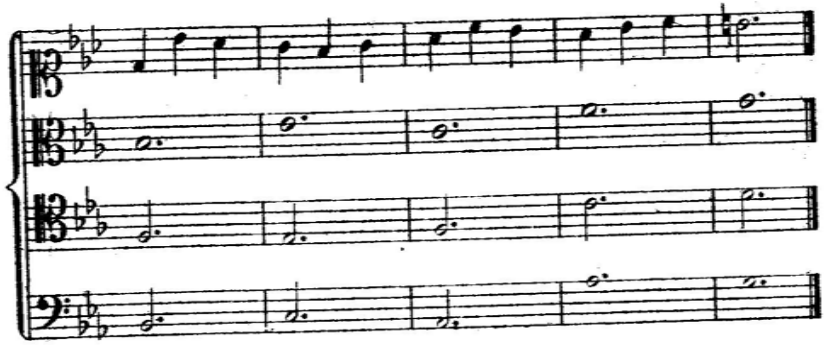
Писать в четырехголосном складе контрапункты трех нот против одной.

Движение тремя нотами находится в одном голосе, остальные голоса имеют по одной ноте в такте.

Образецъ 19й въ фригійскомъ ладѣ.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

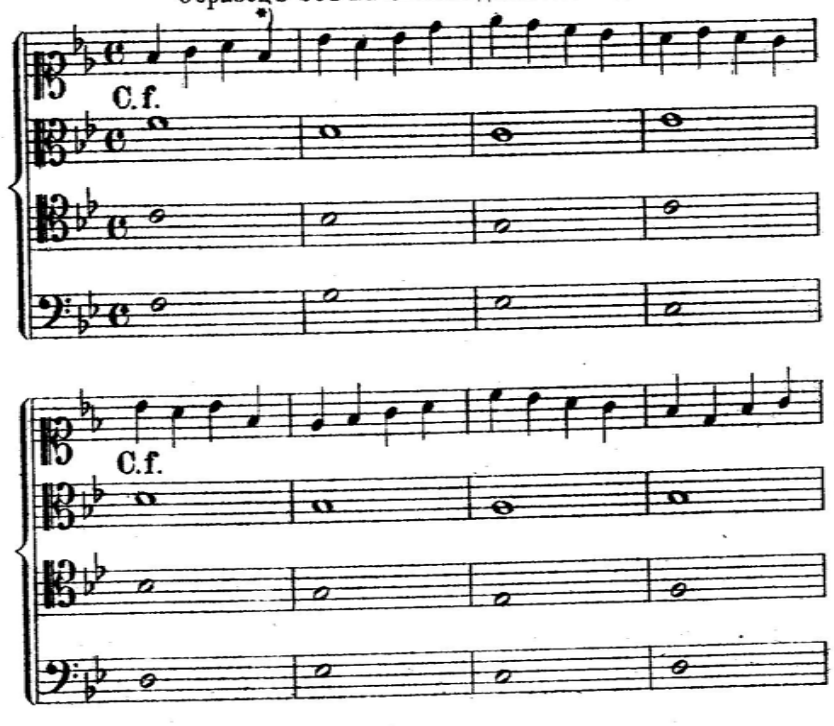


ЗАДАЧА ВОСЕМНАДЦАТАЯ.

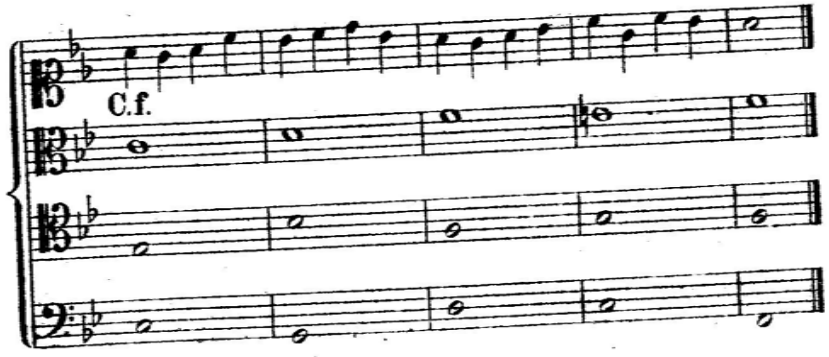
Писать в четырехголосном складе контрапункты четырех и шести ног против одной.

Движение четырьмя или шестью нотами находится в одном голосе; остальные голоса имеют по одной ноте в такте.

Образецъ 20й въ миксолидійскомъ ладѣ.



*) Этот унисон между сопрано и альтом оправдывается тем, что четыре четверти первого такта рассматриваются, как фигурация одного звука f.



ЗАДАЧА ДЕВЯТНАДЦАТАЯ.

Писать в четырехголосном складе контрапункты.

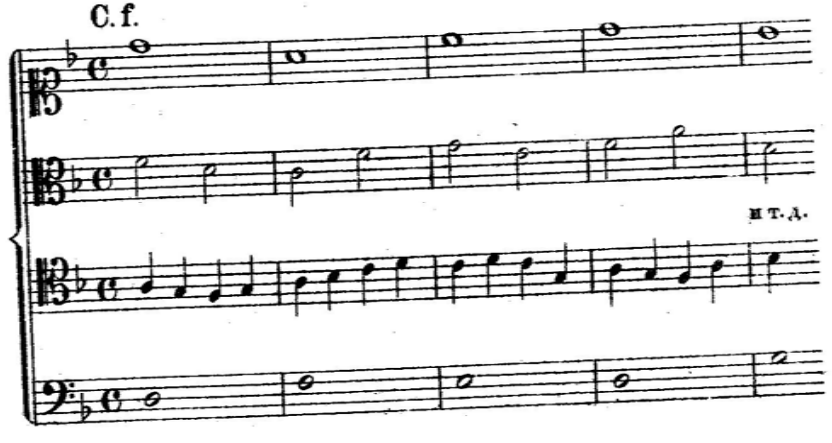
1) одновременно: ноты против ноты, двух против одной и четырех против одной.

2) одновременно: ноты против ноты, двух против одной и шести против одной.

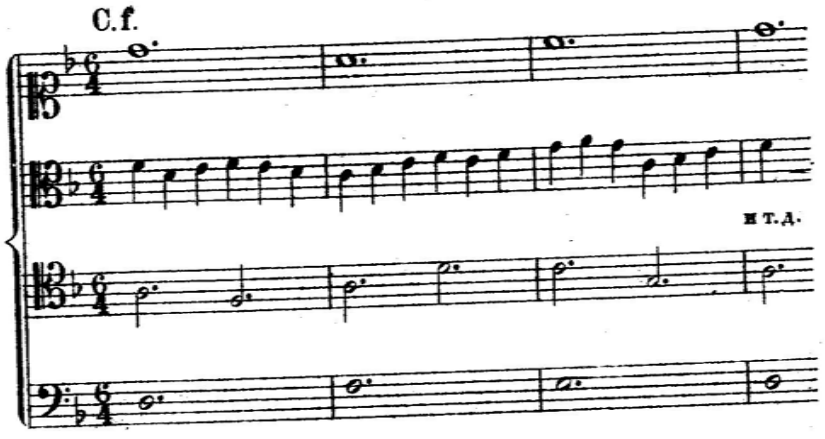
3) одновременно: ноты против ноты, трех против одной и шести против одной.

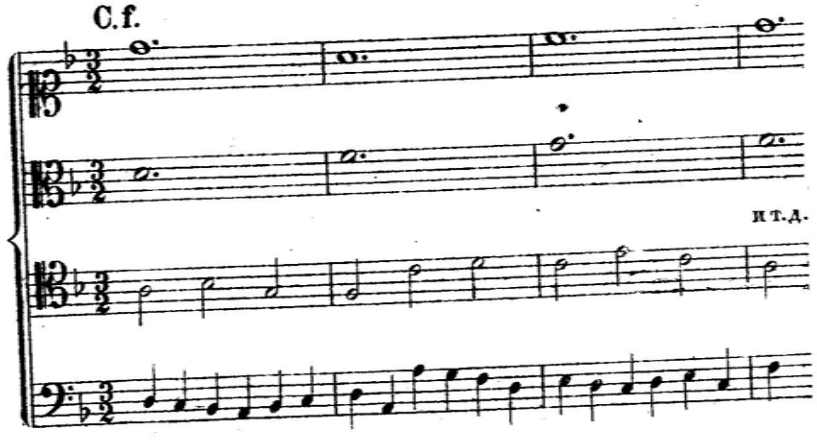
Эти задачи весьма затруднительные в строгом стиле, легко пишутся в свободном; ученик может ограничиться одним упражнением на каждую задачу.

Образецъ 21й въ эолійскомъ ладѣ.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua





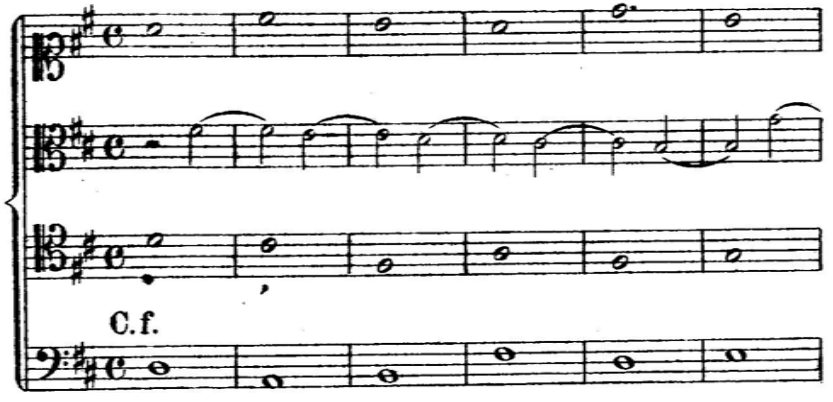
ЗАДАЧА ДВАДЦАТАЯ.

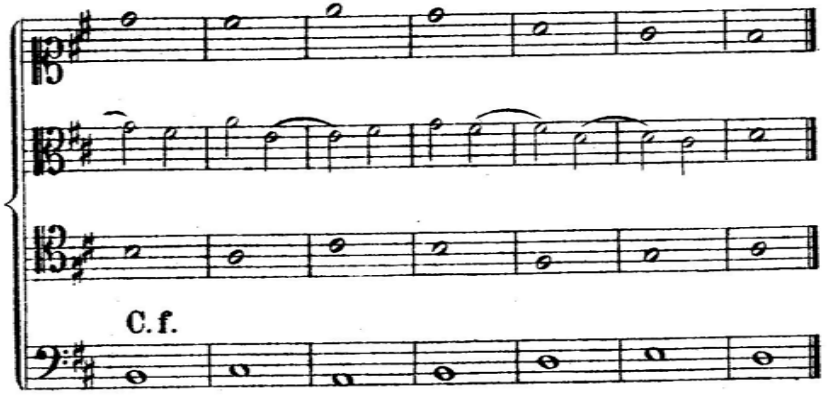
Писать в четырехголосном складе связные контрапункты.

Синкопы должны находиться в одном голосе; остальные три голоса имеют по одной ноте в такте.

Эти упражнения следует писать преимущественно в двухдольном размере, представляющем наибольшие трудности. Несколько упражнений можно написать и в трехдольном размере.

Образецъ 22й въ іонійскомъ ладѣ.





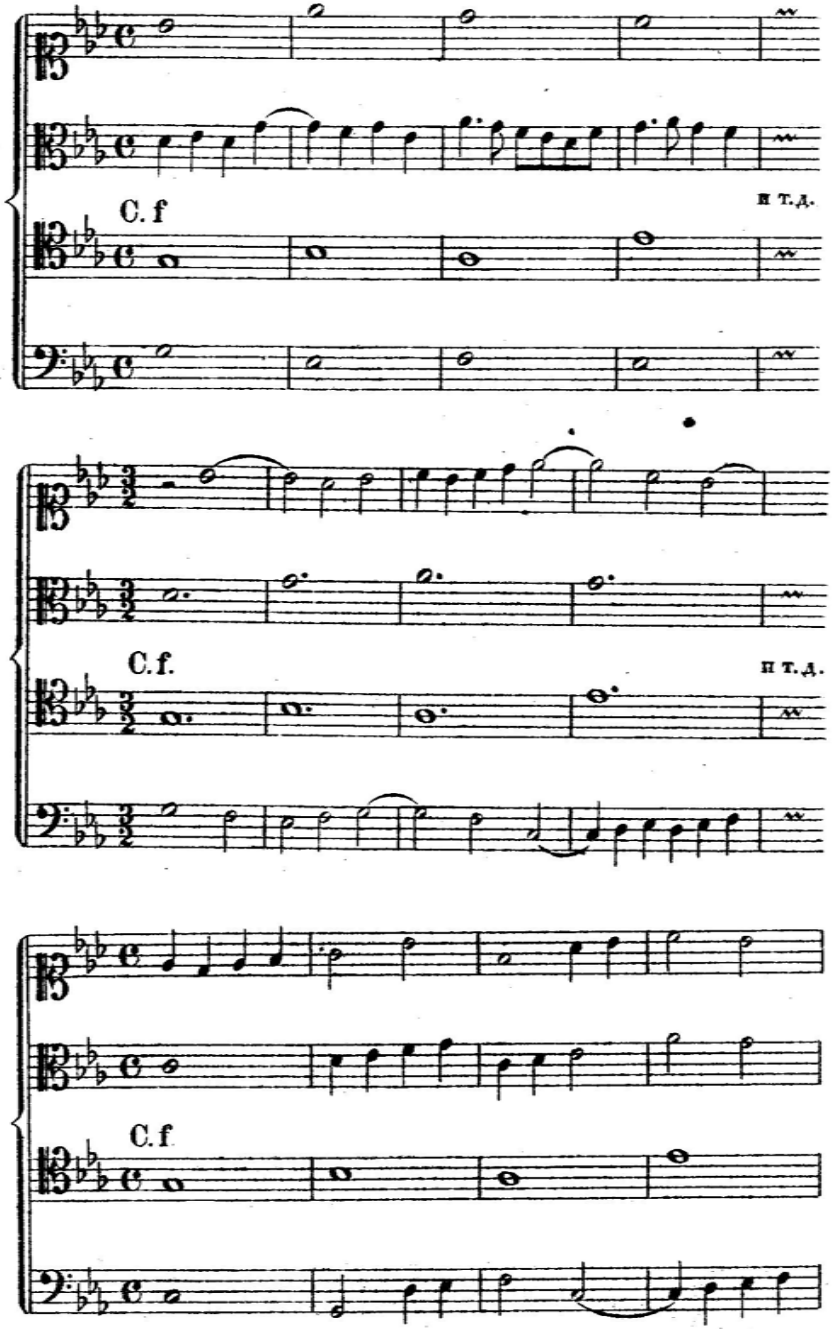
ЗАДАЧА ДВАДЦАТЬ ПЕРВАЯ.

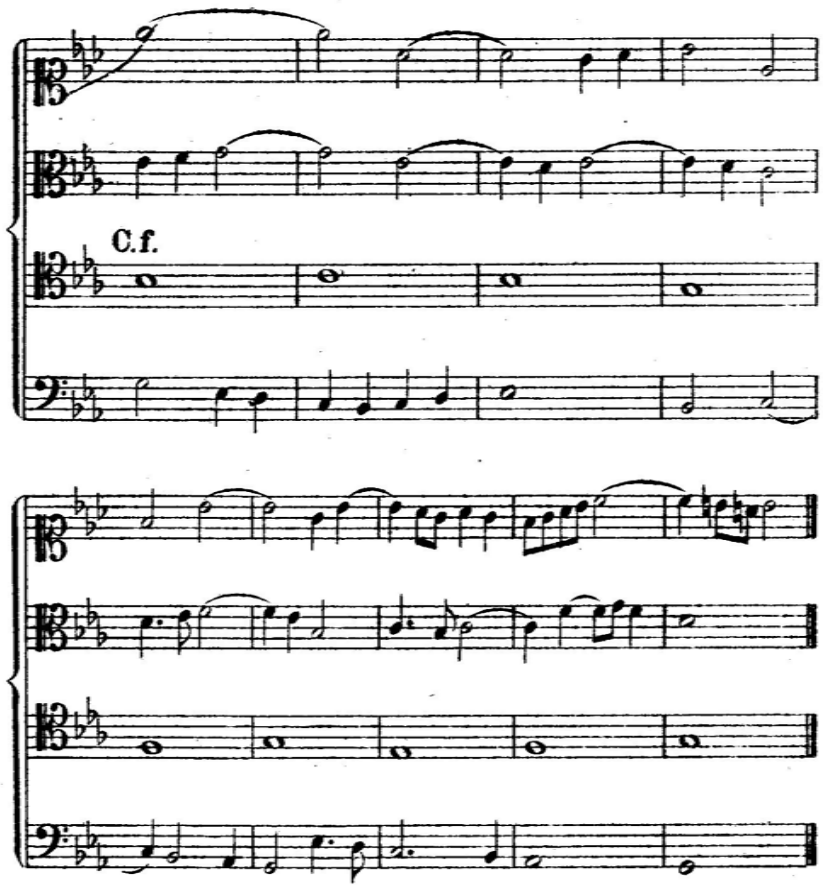
Писать в четырехголосном складе смешанные контрапункты:

1) в одном голосе.
2) в двух голосах.
3) в трех голосах.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Образецъ 23й въ фригійскомъ ладѣ.





§ 17.

Вольности в строгом стиле.

Творения старинных мастеров, писанные в строгом стиле, составляют и поныне самую существенную часть сокровищ западно-европейской церковной музыки и вполне выдерживают сравнение с величайшими произведениями новейшего времени. Частое исполнение этих творений, наконец подражания им, несомненно доказывают, что за ними в настоящее время признается высокое художественное значение. Эта мысль еще более подтверждается многочисленными изданиями упомянутых творений у народов, высоко стоящих в своем культурном развитии. Поэтому ученику, серьезно относящемуся к своему делу, нельзя обойтись без изучения этих произведений.

Однако старинные мастера следовали правилам строгого стиля с тою же художественной свободой, с какой великие мастера гармониче-

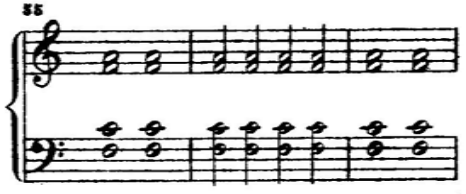
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ского стиля следовали правилам гармонии, т.-е. как те так и другие делали иногда отступления от правил. Эти отступления точно также входят в учение о музыке, как и самые правила.

Есть отступления (вольности), встречающиеся чаще других и которыми ученик, в виде исключения, может пользоваться под тем условием, чтобы это делалось им сознательно и на основании настоящего параграфа этого учебника. Эти вольности суть следующие:

I. Повторение сряду одной и той же ноты встречается часто, как в Cantus firmus'e, так и в контрапункте, и в большинстве случаев обусловливается текстом. Часто голоса в продолжении нескольких тактов поют текст на одной и той же ноте.

55

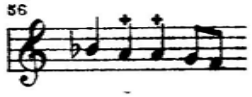


Особое применение этого приема встречается в так называемой п с а л м о д и и, в которой голоса поют текст на одном аккорде, без соблюдения музыкального такта, руководствуясь единственно размером слогов.

При упражнениях в различных родах контрапункта п о в т о р е н и е одной ноты не могло быть дозволено, так как оно слишком облегчало бы работу, ибо ученик посредством п о в т о р е н и я мог бы легко обращать один род контрапункта в другой. Отныне же, ученик, в виде исключения, может употреблять такие повторения.

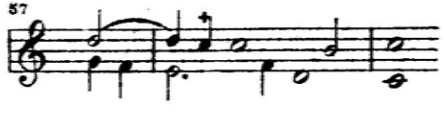
Следующая, часто встречающаяся, мелодическая фигура содержит в себе мелизматическое повторение одной и той же ноты и исполняется, в большинстве случаев, на одном слоге текста.

56



II. Связывание короткой ноты с следующей за ней нотою большой длительности вообще не дозволяется. Однако часто встречается мелизматическая фигура, которая как бы предваряет следующий звук более короткою нотою (предъем).

57



Этот случай сходен с задержаниями в гармонии, приготовляемыми без связки в том же голосе, тем же звуком, но более короткою нотою. (См. учебник гармонии. Объяснения предшествующие 26 задаче). Впрочем, в с т р о г о м с т и л е короткая нота никогда не рассматривается,

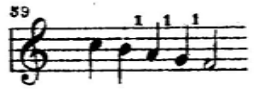
как консонанс, приготовляющий диссонанс; приготовлением задержания в данном случае служит следующая за короткой длинная нота, которая и должна вступать как консонанс. Эта длинная нота в предыдущем примере заключает в себе и приготовление и задержание. С в я з к и, в которых вторая нота более чем на половину короче первой, встречаются редко.

58

III. П е р е к р е щ и в а н и е г о л о с о в, т.-е. такое положение их, при котором более низкий голос находится выше более высокого и наоборот, встречается очень часто. Почти в каждом сочинении старинных мастеров, где только есть подвижность и разнообразие в голосоведении, можно отыскать случаи перекрещивания голосов. Оно не встречается только в сочинениях, имеющих простой, декламационный характер.

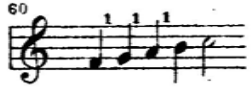
IV. Т р и т о н (последование в одном направлении трех целых тонов) встречается в отдельном голосе очень редко, и то только тогда, когда диатоническое последование идет от октавы мажорной гаммы в нисходящем порядке.

59



или в восходящем порядке доходит до ее октавы.

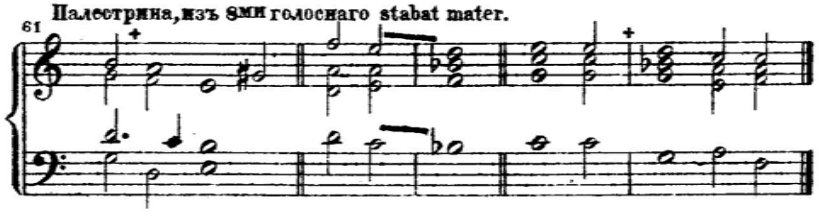
60



Напротив того, тритоны между двумя голосами часто встречаются в сочинениях, написанных более чем для двух голосов. Не только последования, приведенные на стр. 11, но и последования кряду двух больших терций и двух малых секст встречаются часто. Подобные тритоны находятся в следующих примерах из известнейших творений Палестрины и Орландо Лассо.

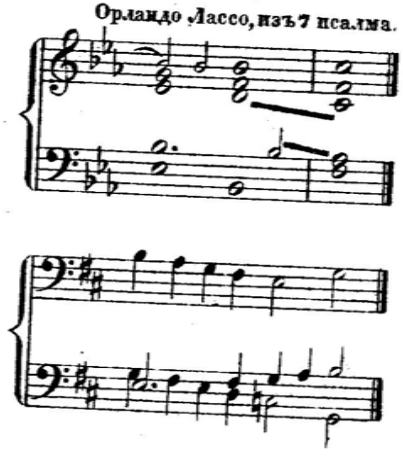
Палестрина, изъ 8ми голоснаго stabat mater.

61



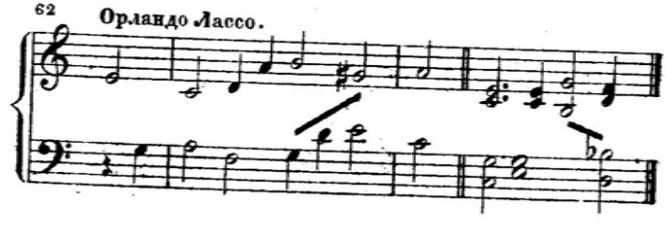
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Орландо Лассо, изъ 7 псалма.



V. Сродные тритону—перечения хотя и встречаются также часто, но применять их не следует.

62 Орландо Лассо.

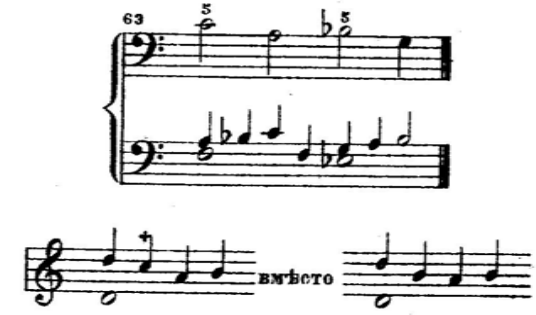


В первом примере тритон и перечение следуют непосредственно друг за другом.

VI. В настоящем учебнике прямое движение к совершенному консонансу дозволялось только там, где его нельзя было избегнуть, именно в каденциях трех- и четырехголосного склада. Старинные же композиторы церковной музыки безусловно избегали его лишь в двухголосном складе, изредка допуская в трехголосном; в четырех- и более голосном складе они его безусловно допускали. Вообще из их творений можно было бы вывести множество замысловатых правил с многочисленными исключениями, но это только затруднило бы учащегося. Прямым движением к совершенному консонансу ученик может пользоваться, во-первых,—в каденциях (как это было выше дозволено), во-вторых,—в виде исключения в тех случаях, когда посредством этого движения можно избежать более серьезной ошибки. Этою вольностью особенно удобно пользоваться в том случае, когда требуется прервать длинный ряд секст-аккордов, или даже вовсе избежать его.

VII. Запрещенные квинты и октавы на сильных частях такта, недостаточно сглаженные промежуточными слабыми частями такта, хотя и встречаются, но ученику не следует к ним прибегать. В следующем примере из Орландо Лассо запрещенные квинты соединены с тритоном и с перекрещиванием голосов.

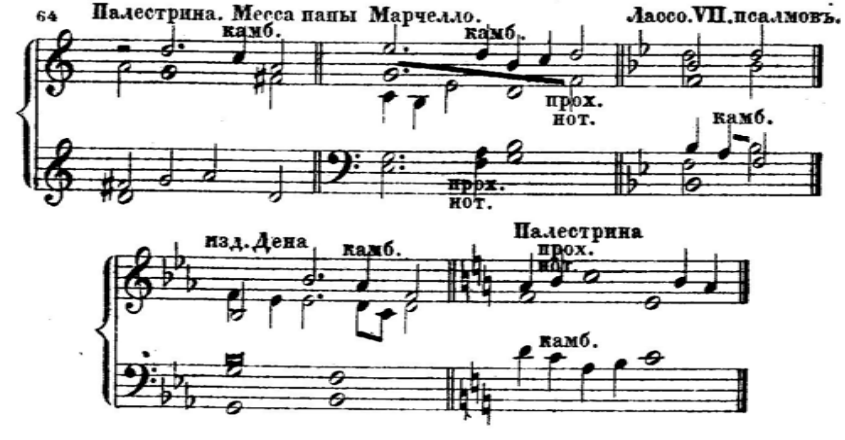
63



В этом примере параллельные квинты особенно ясно слышны потому, что средний голос, заходя выше верхнего, берет на слабой части такта ту же квинту и тем как бы подчеркивает ее.

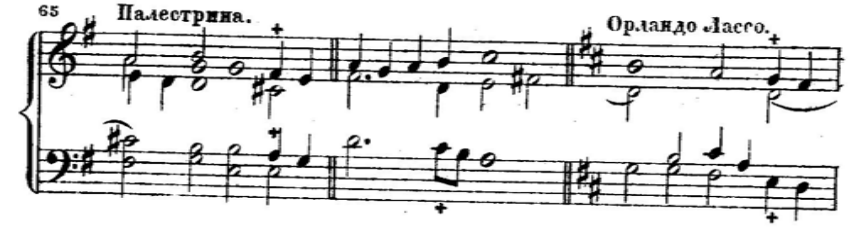
VIII. Камбиата есть проходящая нота, отстоящая от предыдущего консонанса на одну ступень, от последующего же на две и образующая с ним таким образом скачек на терцию. Берется только в нисходящем движении.

64 Палестрина. Месса папы Марчелло. Лассо. VII. псалмовъ.

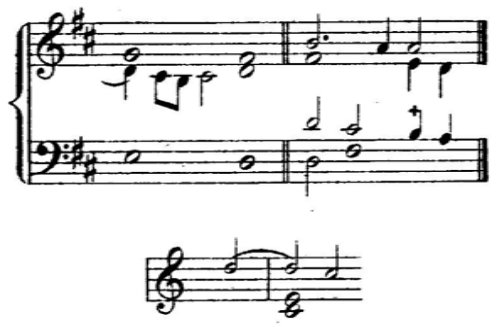


IX. Иногда проходящие ноты встречаются на сильном времени.

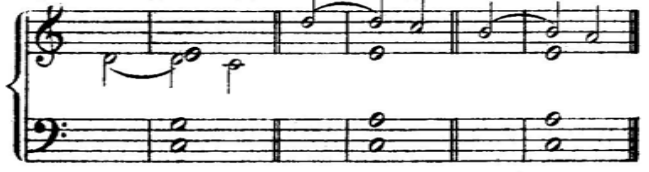
65 Палестрина. Орландо Лассо.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

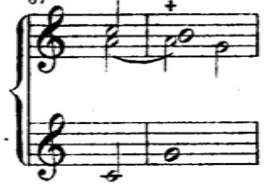


X. Секунда встречается иногда в качестве ноны, с задержанием и разрешением своего верхнего звука в особенности когда она в то же время правильно диссонирует как секунда, кварта или септима.



Случается также, что в секунде, взятой в одной и той же октаве, задерживается и разрешается верхний звук, в особенности если при этом связанная нота в свою очередь составляет по отношению к верхнему голосу правильно разрешающуюся секунду, вследствие чего является одновременное звучание трех рядов лежащих звуков.

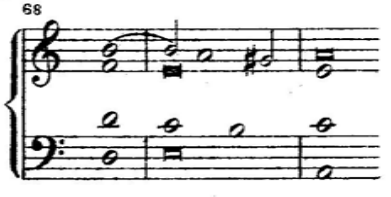
67



Подобные соединения двух секунд часто встречаются и у современных композиторов.

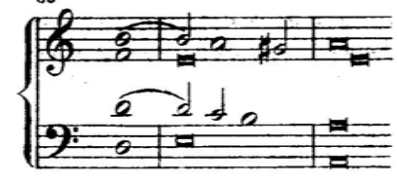
XI. Кварт-секст-аккорд часто образуется, в особенности в каденциях, посредством особого вида педали (басовая нота, остающаяся на месте при свободном движении прочих голосов). Этот кварт-секст-аккорд следует за задержанием и служит приготовлением следующего за ним нового задержания.

68

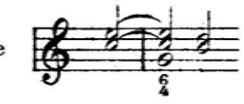


Этот оборот встречается даже в таком виде:

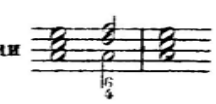
69



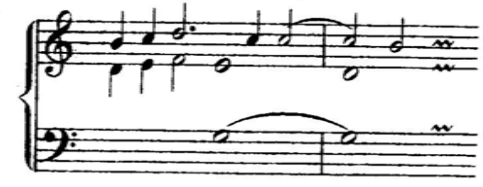
также



или

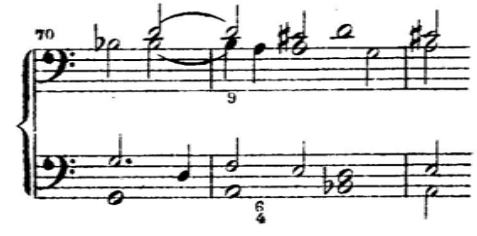


Палестрина.



В следующем примере из Орландо Лассо кварт-секст-аккорд соединен с задержанием малой ноны:

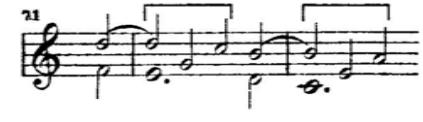
70



XII. Отдаление одного голоса от другого, особенно в двухголосном складе, может достигать расстояния дуодецимы.

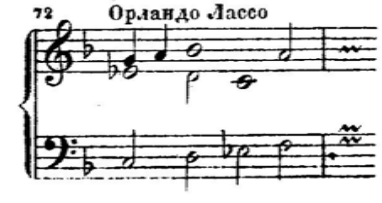
XIII. Разрешение задержания замедляется иногда ходом голоса на квинту вниз.

71



В момент разрешения задержания может быть переменен аккорд.

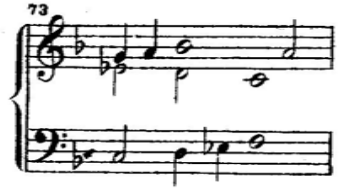
72 Орландо Лассо



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

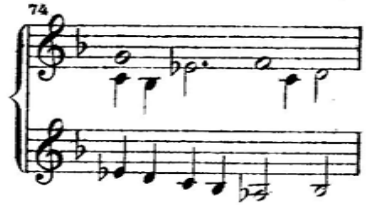
В этом примере на третьей басовой ноте образуется как бы квинт-секст-аккорд от септ-аккорда второй ступени (accord parfait de la sixte ajoutée—так называется этот аккорд у Рамо) и разрешается подобно этому аккорду. В данном случае этот аккорд может быть выведен из следующего примера

73



посредством ритмического упрощения мелодии баса. В следующем примере из того же композитора между задержанием и разрешением вставлена как бы вспомогательная нота, консонирующая с третьим голосом.

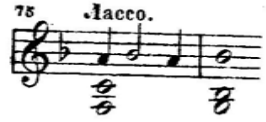
74



XIV. Задержание вступающее как диссонанс на слабом времени.

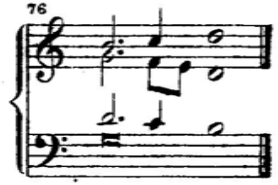
Орландо Лассо.

75 Лассо.



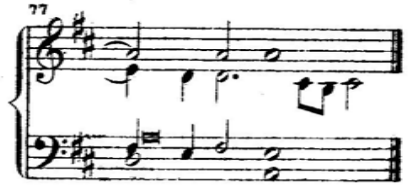
Соединение простой проходящей ноты с двойною.

76



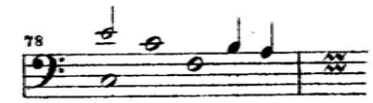
Предъем в соединении с вспомогательной нотой, секунда (нона) изготовленная вверху, две параллельные септимы, fis-e, e-d.

77



Увеличенная кварта, идущая вниз.

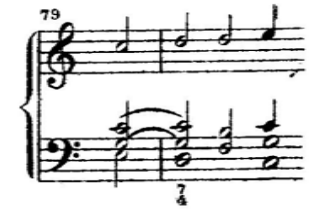
78



Пример задержания в двух голосах, причем кварта и септима разрешаются одновременно.

Орландо Лассо.

79



Отступления от правил относительно последования интервалов в каждом отдельном голосе (§ 4, 3), (правил настолько строгих, что они иногда даже кажутся произвольными) встречаются очень редко. Автор может указать только на один пример употребления большой сексты у Палестрины в 12-ти голосном «Osanna».

§ 18.

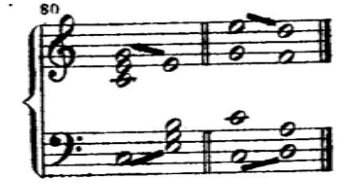
Тонкости строгого стиля.

Под тонкостями строгого стиля подразумеваются утонченно-строгие правила некоторых теоретиков относительно благозвучия.

Соблюдение или несоблюдение этих правил представляется произволу учащегося. К этим правилам принадлежат напр. следующие:

Следует избегать хода в октаву между двумя голосами при их сближении.

80



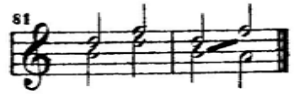
В особенности в крайних голосах и при движении по ступеням.

Считается тритоном и не дозволяется такое последование, в котором, при правильном движении каждого отдельного голоса, при-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ходят в непосредственное соприкосновение два крайних звука тритона, хотя бы и в перемещении. (См. стр. 11).

81



Из этого выходит, что при последовании двух голосов тритон содержится не только в увеличенной кварте, но также и в обращении ее—уменьшенной квинте (Elementarlehre § 114).

В этом смысле Царлино советует избегать последования большой сексты и большой терции в противуположном движении и наоборот большой терции и большой сексты.

Вместо этого он рекомендует после большой сексты употреблять малую терцию, а после большой терции—малую сексту и наоборот.

К подобным же тонкостям относится правило, касающееся ритма, по которому анапестическую фигуру или следует изменять в дактилическую: или

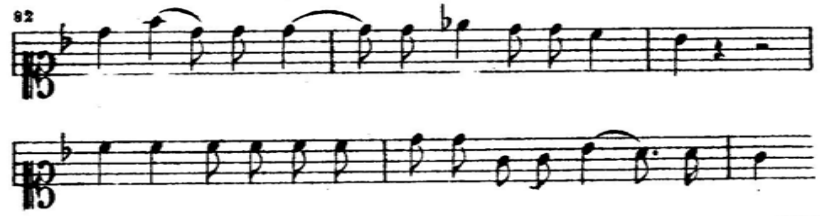
§ 19.

Церковные лады в современной музыке.

После всего вышесказанного следует обратить внимание на некоторые сочинения новой гармонической школы, в которых встречаются церковные лады.

Последовательное развитие контрапунктического стиля выработало в творениях Баха богатство гармонии подобное тому, какое встречается в современной музыке. Голоса, получив более свободы и самостоятельности, расширили область гармонических комбинаций и произвели то богатство аккордов, из классификации которых произошло все современное учение о гармонии. Поэтому двигательною силою этого развития следует признавать контрапункт, а не гармонию. Без помощи контрапункта попытки выработать гармонию не могли бы привести к законченной гармонической системе. Эта система носит название системы Рамо. Не нужно думать, что Рамо ее создал: он только первый дал ей научное выражение. Бах, который в своих творениях как бы предугадал современную нам гармонию, пользовался хорошо известными ему церковными ладами во всех тех случаях, где этого требовал характер сочинения. В credo H-moll'ной мессы, где Бах построил фугу на древней церковной мелодии, он применил миксолидийский лад. Для того, чтобы определеннее выразить этот лад, он вместо обыкновенной каденции, т.-е. каденции ионийского лада, сделал заключение с миксолидийской субдоминанты на тонику; в современной гармонии такое заключение называется половинною каденцией на доминанте. Очевидно, что в этом случае Бах желал рельефнее выставить характеристическую особенность миксолидийского лада—малую септиму. Во многих обработках хоралов, Бах также употребляет церковные лады. Следует заметить, что у Баха иногда встречается такое ключевое обозначение, которое указывает на церковные лады, между тем как вся пьеса написана в современной тональности. Выдающимся примером этого рода служит заключительный хор из Mathäus-Passion, который обозначен в дорийском ладе строя B-dur, на самом же деле написан в современном C-moll'ном строе. Моцарт в «Te decet hymnus», в первом нумере реквиема, поместил в сопрано церковный cantus firmus, причем очень эффектно разработал его два раза различным образом. Так как первая часть мелодии заканчивается в ионийском ладе, вторая—в эолийском, которые соответствуют современному мажорному ладу и параллельному ему минорному, то в данном случае замечательно только намерение Моцарта ввести в свое сочинение древнюю систему тональности.

82

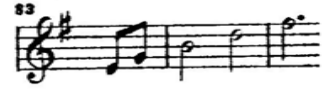


В данном примере достойно внимания несовпадение акцентов текста с акцентами мелодии, указывающее на то, что Моцарт с свойственной ему ясностью ума понимал ту особенность строгого стиля, о которой было упомянуто в §§ 2 и 18. В древней музыке декламация вовсе не нуждалась в поддержке ритма, а заключалась единственно в повышении и понижении голоса. Для того, чтобы придать этой мелодии современный характер, следовало бы написать ее всю в миноре и для этого заменить звук F звуком G (отнюдь не звуком fis—так как fis есть септима минорного строя, а G—тоника его *); кроме того следо-

*) Для того, чтобы изменить в современном духе следующую мелодию, заимствованную из старинной немецкой песни.

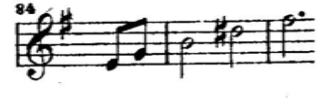
ее нужно писать не так:

83

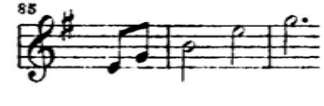


а следующим образом

84



85



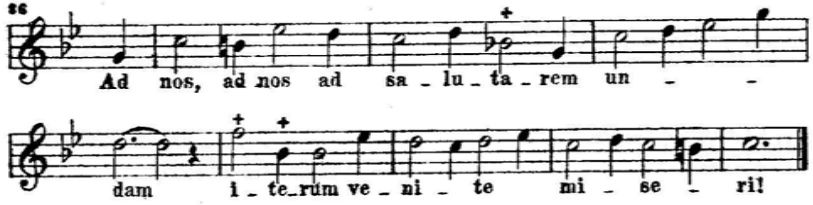
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

вало бы первый слог поместить за тактом. Все остальное в реквиеме написано в современной тональности.

Мейербер, который еще в юности основательно изучил строгий стиль и церковные лады, с успехом воспользовался ими в Пророке. Пение анабаптистов есть удачное подражание древним мелодиям.

Для того, чтобы резче выставить древний характер мелодии, первые звуки ее написаны в современном миноре.

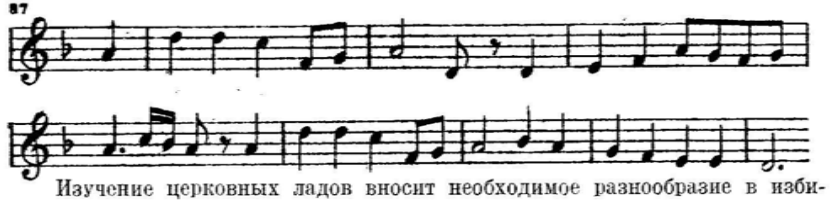
86



Повышение септимы в начале делает ее впоследствии более рельефною. Потрясающими эффектами вступлений органа в конце большого финала той же оперы, Мейербер обязан настолько же изучению старинных мастеров строгого стиля, насколько своему таланту.

Мендельсон в A-dur'ной симфонии взял для andante тему в эолийском ладе (строя F-dur), от которой это andante получило особенно привлекательный характер старинной музыки.

87



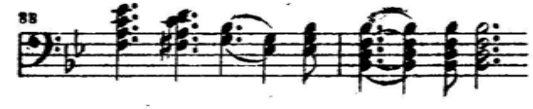
Изучение церковных ладов вносит необходимое разнообразие в избитое доминантовое отношение современной тональной системы. В вышеприведенных примерах, а также во многих других случаях, современная тональная система, основанная на доминантовом отношении строев, обновляется старой системой, которой эти отношения были неизвестны и которая следовательно от них зависеть не могла. Поэтому знание старой системы не только не составляет для художника никакого стеснения, но напротив того ведет его к большей свободе; не к ложной свободе индивидуального произвола, а к широкой свободе всеобщего музыкального самосознания. Эта свобода достигается только изучением стиля, который в течение стольких веков господствовал в музыке.

Вообще новейшие композиторы рассматривают этот стиль не как средство для сочинения, а как предмет искусства, к которому они прилагают средства, представляемые современною музыкальною техникою, останавливаясь на более характеристических чертах этого стиля и отбрасывая все несущественное. Так точно поступал Мейербер в Пророке, где он посредством приложения современной техники достиг эффектов, сходных со старинной вокальной музыкой.

В сочинениях Вагнера можно найти много подобных примеров из церковной и народной музыки.

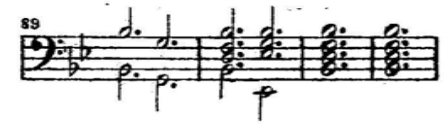
В Маккавеях Рубинштейна (одном из благороднейших музыкальных творений настоящего времени) ария Лии «Adonai Schaddai» в 1-м акте написана в церковных ладах в духе иудейских церковных мелодий. Во втором акте той же оперы, хор «Sabbatruhe» заканчивается каденцией с субдоминанты на тонику (церковная каденция, неправильно называемая миксолидийскою) без предварительной каденции с доминантовой гармонией. Трудно подыскать другой пример, где бы это заключение так естественно вытекало из самой мелодии.

88



и затем

89

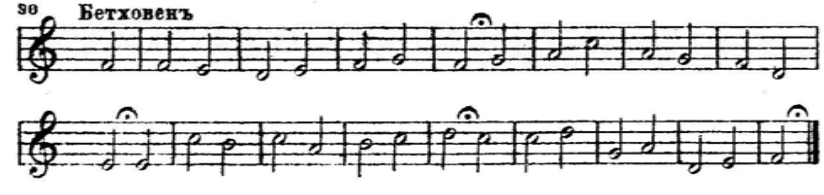


Следует заметить, что лидийский лад, который не употреблялся в строгой музыке по причине находящейся в нем увеличенной кварты, именно благодаря этой кварте применяется великими современными композиторами в самых разнообразных случаях. Из этого видно, что новейшие композиторы берут из церковных ладов преимущественно, такие резкие особенности, которые почти граничат со странностями. Дорийский лад сходен с эолийским, миксолидийский с ионийским, ионийский лад есть наш мажор, эолийский весьма сходен с нашим минорным, фригийский же с своею половинною каденцией весьма напоминает плагальный эолийский (минор), вследствие этого весь интерес сосредоточивается на лидийском, который, имея чистую квинту, может образовать каденцию, и вместе с тем отсутствием субдоминанты решительно противоречит духу современной музыки.

Бетховен в a-moll'ном струнном квартете op. 132 употребляет лидийский лад в форме, которая составляет предмет следующего отдела, именно в форме хоральной мелодии «Das Dankgebet eines Genesenen», проведенной с имитациями в трех варьяциях. В этом случае отсутствие субдоминанты служит выражением слабости, физической усталости.

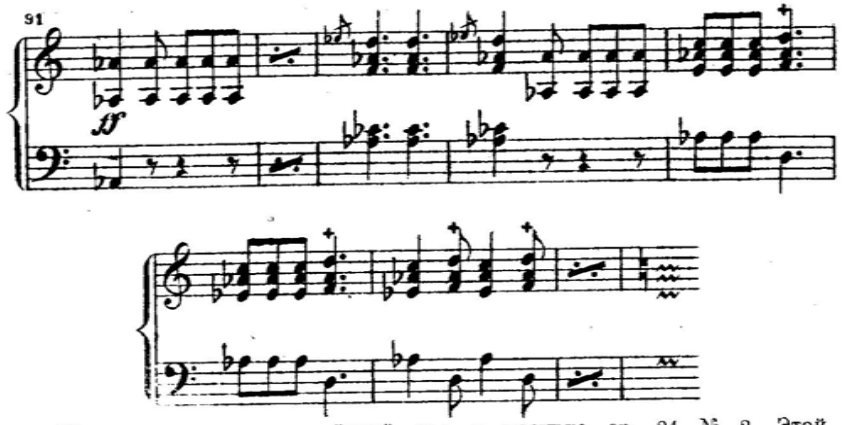
Бетховен. In modo lidico.

90 **Бетховенъ**



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Вебер в Фрейшюце воспользовался тем же ладом для характеристики «дикой охоты» в Волчьей долине. Здесь замена субдоминантового трезвучия, составляющего одну из главных основ современной тональности, уменьшенным трезвучием на повышенной четвертой ступени служит выражением дикости и необузданности.



Шопен применяет лидийский лад в мазурке op. 24 № 2. Этой пьесе посредством увеличенной кварты лидийского лада, противоречащей требованиям современной гармонической системы придан характер чрезмерной нервности и чувствительности.

Весьма вероятно, что знакомство с церковными ладами и с правилами строгого стиля вызывет у современных композиторов еще много подобных применений этих ладов. Современная музыка укрепляется и обогащается тем высоким духом, которым проникнуты древние творения.

II. Учение об имитации в строгом стиле.

A. Самостоятельная имитация.

§ 20.

Повторение музыкальной мысли, ранее находившейся в другом голосе, называется подражанием или имитацией.

Существенная разница между имитацией и простым повторением заключается в том, что в имитации музыкальная мысль повторяется не одним голосом, а разными голосами, из которых один ее излагает, а другие повторяют (имитируют).

Из этого следует, что имитация должна быть в непосредственной или почти непосредственной связи с той музыкальной мыслию, которую она повторяет. Когда например в симфонии, после многочисленных посторонних мыслей в разработке, вновь появляется в репризе главная тема, то это не есть имитация, а просто повторение, или лучше сказать новое проведение темы. Точно также и в фуге нельзя назвать имитацией вступление темы или спутника после долгой интермедии. Имитация есть зародыш, из которого развиваются все контрапунктические формы. Контрапунктический стиль в современной музыке также главным образом основан на имитации.

Название «имитация», придается сочинениям большого или малого объема, основанным на подражании, т.-е. таким, в которых музыкальная мысль излагается одним голосом и имитируется одним или многими голосами. Настоящая задача ученика будет заключаться в подобных сочинениях малого объема.

В противоположность имитации, изложение музыкальной мысли первым голосом называется темою. Тема также называется proposta, первая мысль, а имитация—risposta—ответ. Так-как тема составляет предмет имитации, то она называется в этом смысле сюжетом (suggetto). Так-как она предшествует имитациям, то она называется также, вождь—guida, dux, между тем как имитация, соответственно тому, называется—спутник, consequente, comes.

Развитие учения о контрапункте привело, однако, к тому, что последние названия употребляются только в фуге.

§ 21.

Двухголосная имитация.

Для двухголосной имитации употребляются (как во всех предыдущих работах) два смежных голоса.

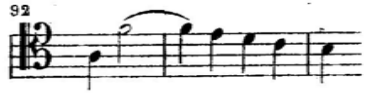
Ритм сочинения предоставляется произволу ученика, под условием не переступать границ смешанного контрапункта (§ 12).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

По отношению к ведению, объему и сочетанию голосов сохраняются все предыдущие правила. Применение вокальностей, указанных в § 18, допускается под означенными в этом § условиями.

Лад определяется начальным звуком и дальнейшим ходом темы. Предположим, что ученику пришла в голову следующая мысль.

92

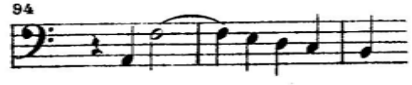


Первый звук и последующий ход этой темы указывают на дорийский или эолийский лад строя C-dur. Затем ученик дает имитацию басу или альту.

93

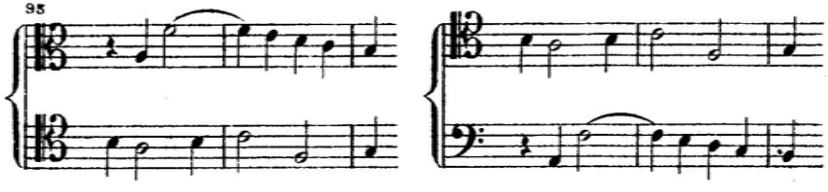
или

94



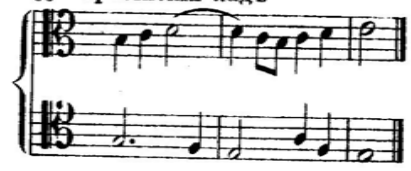
В данном случае следует предпочесть имитацию в басу, так-как при вступлении альта высшему голосу пришлось бы начать имитацию ниже того звука, которым только-что кончил низший голос. Затем следует вести далее первый голос, контрапунктируя имитации. Этот контрапункт должен служить естественным продолжением темы и вместе с тем составлять одно целое с имитацией. В местах, где тема имеет характер спокойный, контрапункт должен быть подвижным и наоборот.

95

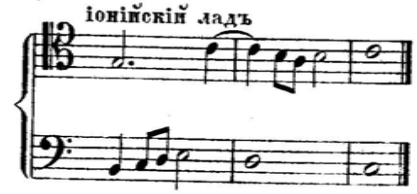


Теперь сделалось очевидным, что этот пример принадлежит не дорийскому, а эолийскому ладу, на что указывает несколько раз встречающийся звук h и присутствие его даже при обратном движении мелодии. В этих маленьких примерах имитаций, которые могут рассматриваться как отрывки более обширных сочинений, нет надобности оканчивать в том ладе, в котором имитация начинается. Дозволяется после имитации сделать каденцию в ближайшем ладе. В предшествующем примере ближайшие лады суть ионийский и фригийский. Следовательно каденция должна быть сделана в одном из них.

96 Фригійскій ладъ



іонійскій ладъ

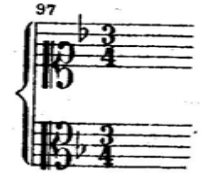


Таким образом получилась законченная двухголосная имитация. Эта имитация с подражанием в альту есть имитация в у н и с о н, ибо альт в этом интервале имитирует тенора. 2-й пример с подражанием в басу есть имитация в октаву. Имитация может быть сделана во всяком интервале, но преимущественно употребляются четыре чистых интервала.

Можно облегчить работу, назначив предварительно размер, лад, голос и интервал имитации, и начать работу напр. следующим образом.

Имитация в терцию, в дорийском ладе.

97

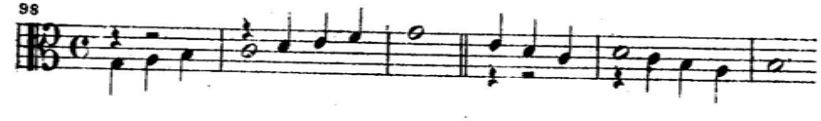


Этот способ употребляется очень часто; но так-как он слишком механичен, то ему следует предпочитать первый. Впрочем, в данном случае ученику нельзя обойтись без второго способа работы, так-как его задачи должны быть написаны во всех ладах.

46. Тема может быть только такой длины, при которой ее начало легко удерживается в памяти во все время ее продолжения, иначе имитация не будет производить впечатления подражания.

47. Имитирующий голос должен вступать на консонансе или на диссонирующей синкопе. Дозволяется также вступление на секунде на слабой части такта в том случае, когда вступающий голос идет по ступеням и секунда явится как-бы проходящею нотою от конечного звука темы.

98



В этом случае первая нота имитации и часть такта, на которой имитация вступает, обыкновенно причисляется к теме, поэтому подобное употребление секунды допускается.

48. Строгой имитацией называется такая, в которой интервалы темы повторены хроматически точно, напр. большой терции отвечает большая терция, чистой квинте—чистая квинта.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Имитации в унисон и в октаву всегда строгие, т.-е. с точностью повторяющие интервалы темы. Имитации в другие интервалы только тогда бывают строгими, когда тема подчинена особым условиям.

Ученик должен сам отыскать эти условия и составить письменную таблицу этих условий для всех интервалов и ладов; напр.

Имитация в кварту бывает строгою.
в ионийском ладе, когда тема не касается кварты этого лада;
в дорийском—когда тема не касается терции этого лада;
в фригийском—когда тема не касается секунды этого лада и т. д.

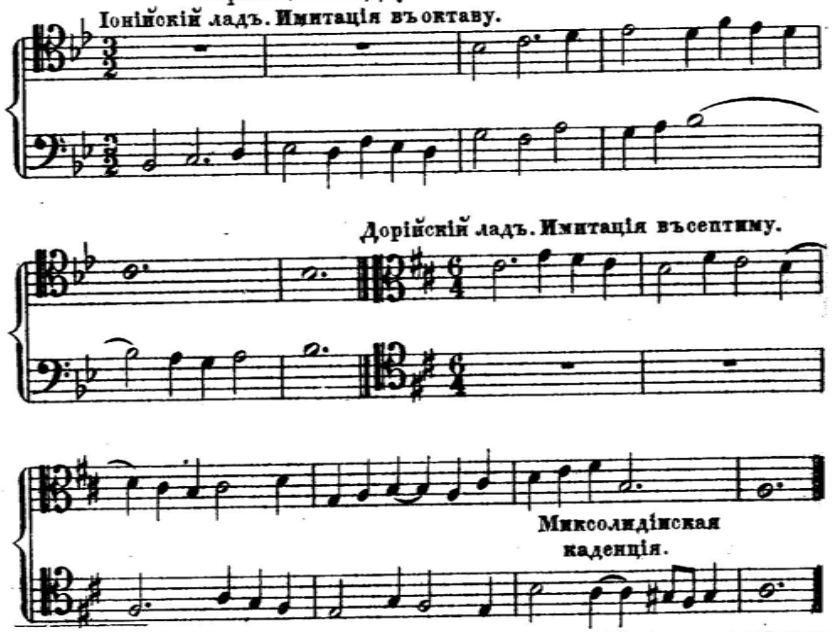
Имитация в квинту бывает строгою.
в ионийском ладе, когда тема не касается септимы,
в дорийском, когда тема не касается секунды,
в фригийском, когда тема не касается квинты и т. д. *).

Под какими условиями могут быть строгими имитации в другие интервалы?

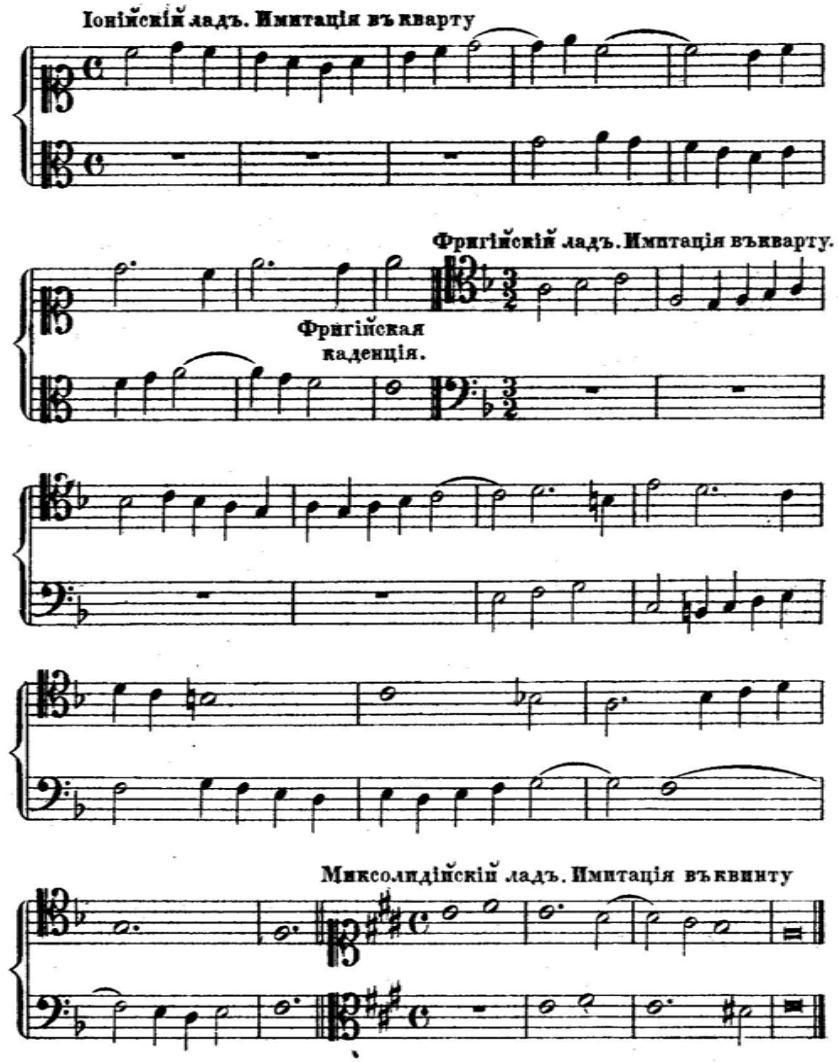
ЗАДАЧА ДВАДЦАТЬ ВТОРАЯ.

Написать двухголосные имитации во всех ладах и интервалах, преимущественно с короткими, иногда, впрочем, и с более длинными темами.

Образецъ 24й. Двухголосная имитація.



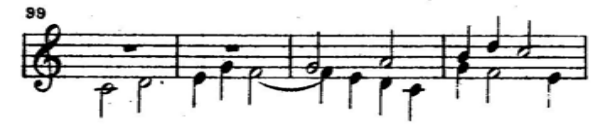
*) В противоположность *строгой*, имитация называется *свободной*, когда в ней встречаются хроматические и диатонические неточности. Таким образом в свободной имитации одному интервалу может отвечать другой, напр. кварте—терция, квинте—октава.



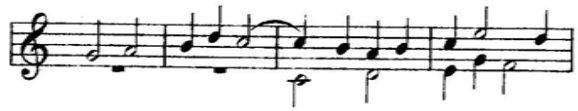
§ 22.

Тональная имитация.

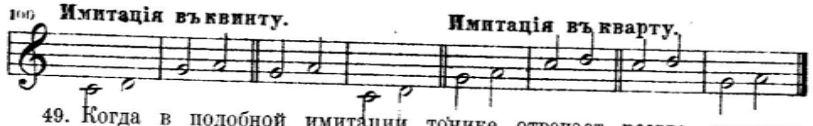
Важнейшая из всех имитаций, есть имитация тоники доминантой и наоборот: доминанты тоникой.



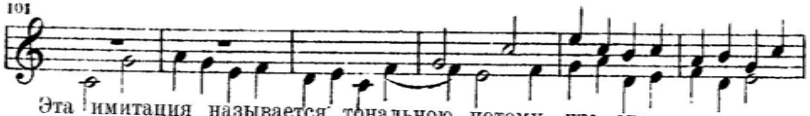
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Эта имитация лежит в основании фуги, совершеннейшей из контрапунктических форм, а также и вне фуги она встречается чаще других имитаций. Причина этого предпочтения заключается в том, что эта имитация занимает середину между имитацией в унисон или октаву, дающих буквальное подражание, и между имитациями в другие интервалы, большею частию дающих подражание неточное. Эта имитация, смотря по взаимному отношению голосов, исполняющих ее, бывает или имитацией в квинту, или имитацией в кварту.

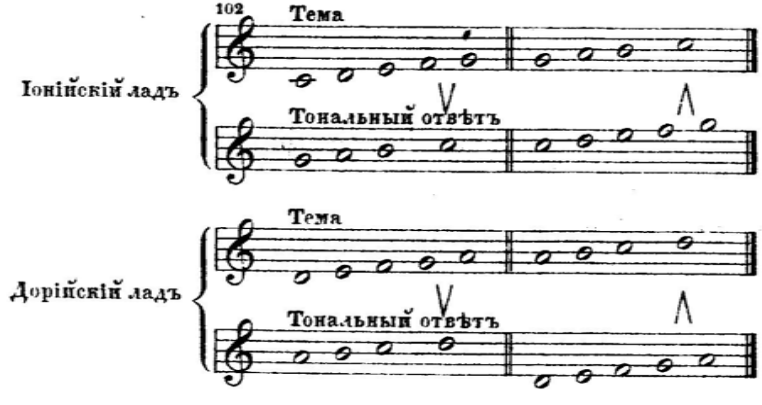


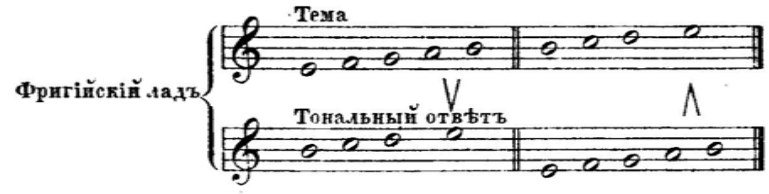
49. Когда в подобной имитации тонике отвечает всегда домнанта, доминанте тоника и, сообразно с этим располагаются остальные звуки, то получается имитация тональная.



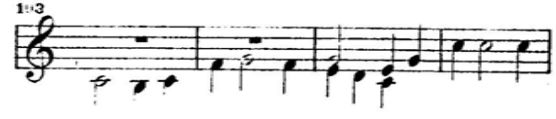
Эта имитация называется тональною потому, что она подчеркивает главные интервалы лада и через это удерживает подражание в пределах лада темы.

Что касается прочих интервалов, то их следует по возможности удерживать в пределах лада. В большей части случаев тональный ответ располагается таким образом, что первым пяти звукам лада отвечают четыре последних.





Из этого примера видно, что не всякая тема годится для тонального ответа. Так напр. тема, в которой есть ход на секунду от субдоминанты к доминанте или наоборот, вызвала бы в тональной имитации повторение кряду одного и того же звука. Такое повторение хотя и не воспрещается. но не везде может быть применимо.

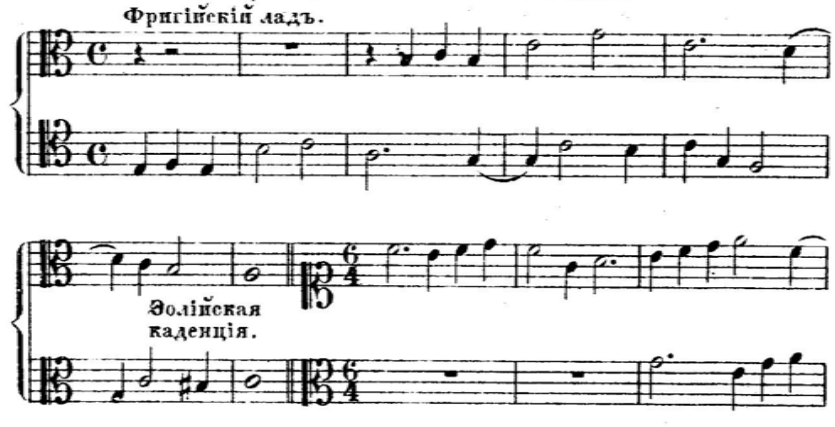


Впрочем в большинстве случаев представляется возможность сделать тональную имитацию, хотя не всей темы, но по крайней мере некоторых частей. Подобные примеры встречаются во многих сочинениях.

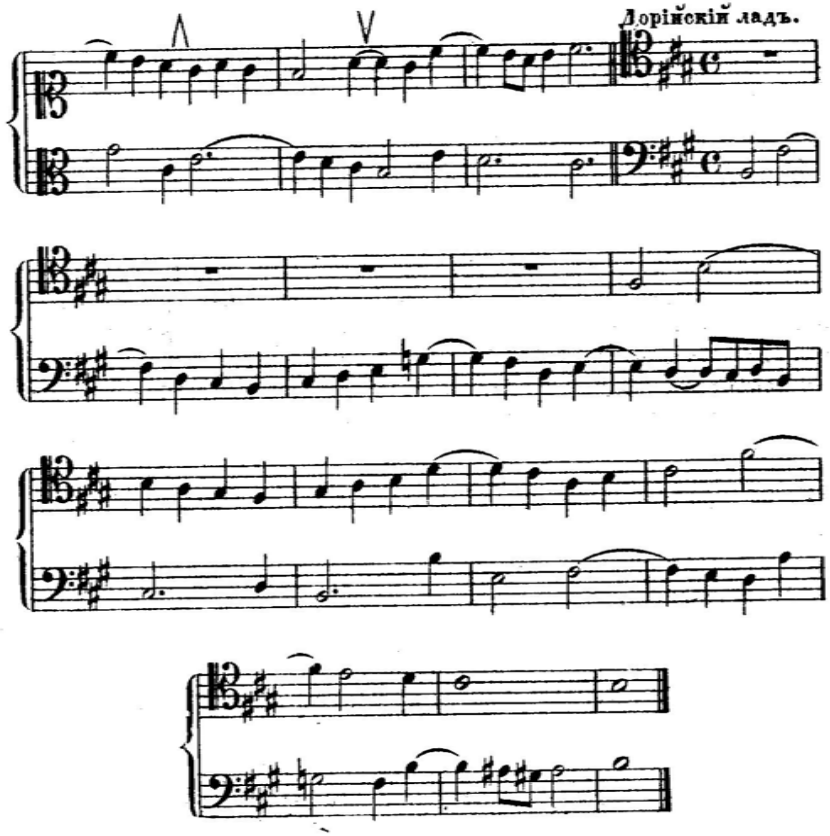
ЗАДАЧА ДВАДЦАТЬ ВТОРАЯ.

Писать в 3-х первых ладах двухголосные имитации с ответами вполне или только отчасти тональными.

Образецъ 25й. Тональная имитація.

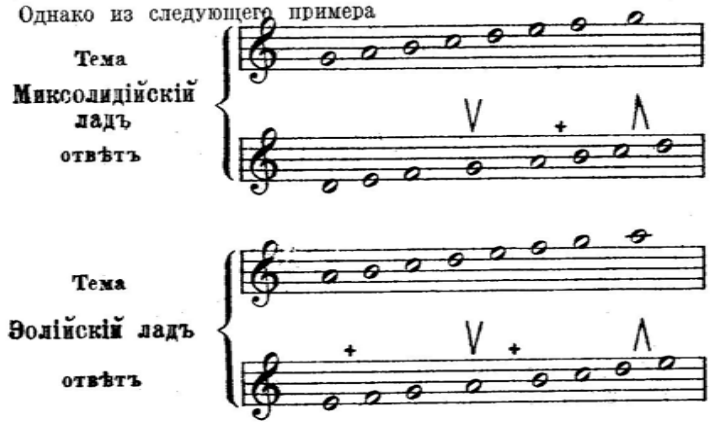


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

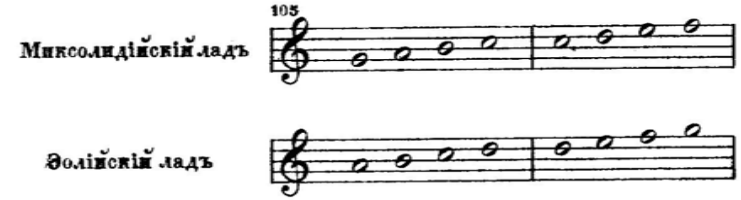


Примечание. В пятом и шестом ладе тональный ответ строится в отношении тоники и доминанты одинаково с прочими ладами.

Однако из следующего примера



видно, что положение полутонов в обеих частях как той так и другой гаммы неодинаковы. Для устранения этого неудобства в миксолидийском ладе повышается при тональном ответе септима, а в эолийском секста. Следовательно, при этом первый лад обращается в транспонированный ионийский (напр. миксолидийский строя C-dur—в ионийский строя G-dur), эолийский же лад обращается в транспонированный дорийский (напр. эолийский строя C-dur в дорийский строя G-dur). Если же разделить каждый из этих ладов на два разные тетрахорда



то эти лады обращаются в плагальный ионийский и плагальный дорийский (§ 19), т.-е. в ионийский и дорийский с перестановленными тетрахордами. Из этого следует, что ответ первого рода даже при тональной имитации есть самый правильный. Для ученика это примечание не имеет значения. Но в учении о фуге еще раз будет упомянуто об этом вопросе.

§ 23.

Трехголосная имитация.

При трехголосной имитации третий голос вступает с своей имитацией непосредственно после того, как окончилась имитация второго голоса. При вступлении третьего голоса первый и второй голос ему контрапунктируют. По окончании имитации все три голоса образуют каденцию согласно с правилами, указанными в предыдущем §.

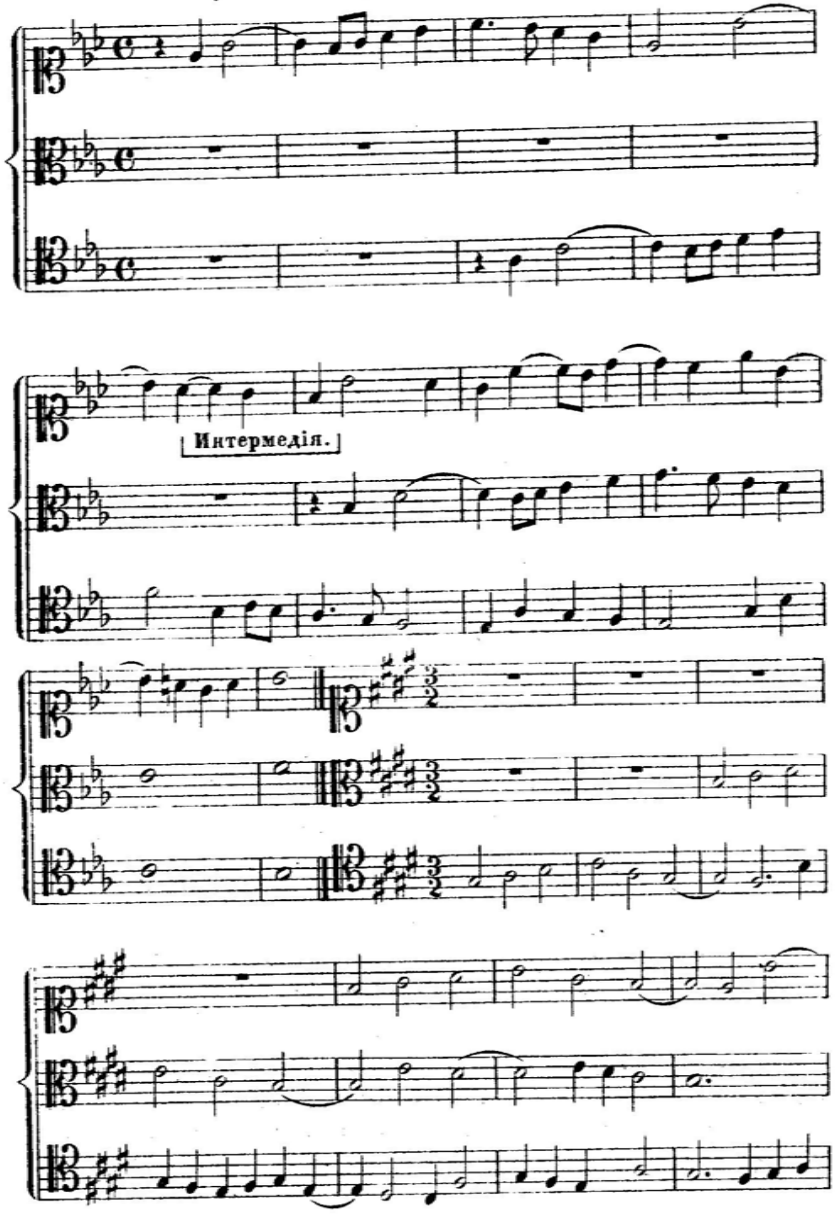
Третий голос вступает подобно второму или на консонансе—или на диссонирующей синкопе. Но также, подобно второму голосу, он может, в виде исключения, вступить на секунде, рассматриваемой как проходящая нота. Дозволяется, в виде исключения, между окончанием первой имитации и вступлением второй вставлять несколько нот, в качестве «интермедии». Так-как тема была уже повторена первой имитациею, то нечего опасаться, что она ускользнет из памяти слушателя. Вторая имитация может, смотря по обстоятельствам, быть сделана в тот же интервал, как и первая, или во всякий другой. При тональной имитации вторая имитация должна быть сходною или с темой или с первой имитацией.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

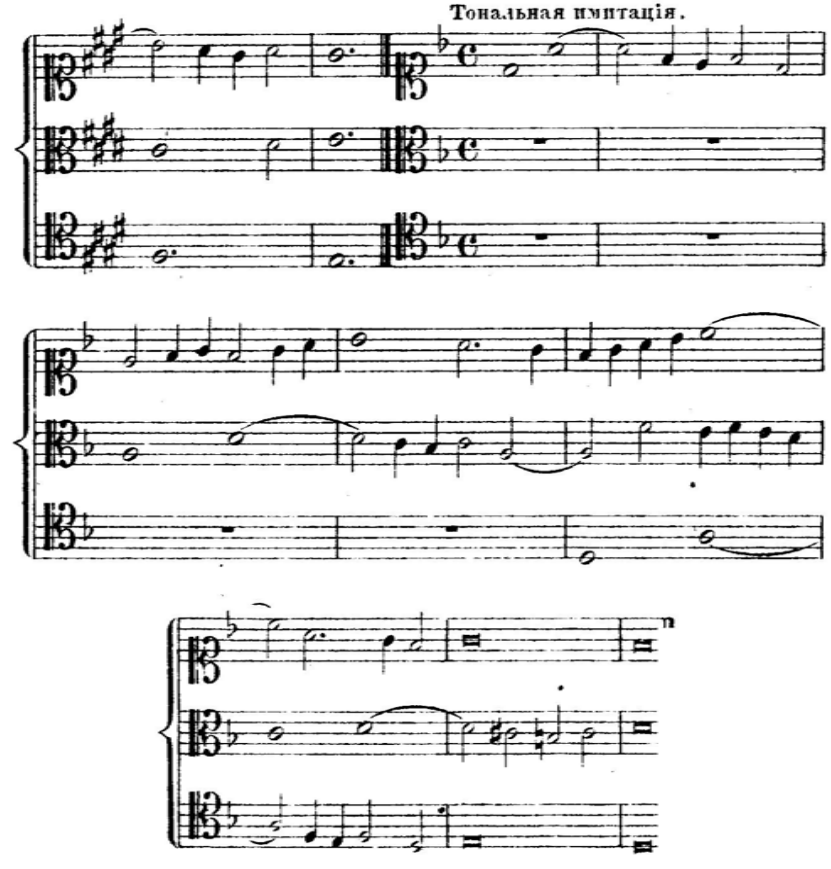
ЗАДАЧА ДВАДЦАТЬ ТРЕТЬЯ.

Писать трехголосные имитации тональные и нетональные (реальные).

Образецъ 26й. Трехголосная имитація.



Тональная имитація.



§ 24.

Четырехголосная имитация.

Четырехголосная имитация пишется по тем же правилам, как и трехголосная.

При тональной имитации тема дается двум голосам, остальным двум дается ответ. Почти всегда ответ и тема вступают по очереди; только в исключительных случаях первое вступление сходно с последним, а средние (второе и третье) сходны между собой. Ученику не следует руководствоваться этим исключением. Обыкновенно после темы вступает ответ, потом опять тема и ответ, как это встречается в первом проведении почти всех четырехголосных фуг. Такой порядок соблюден и в прилагаемом примере, который может служить первым проведением для фуги.

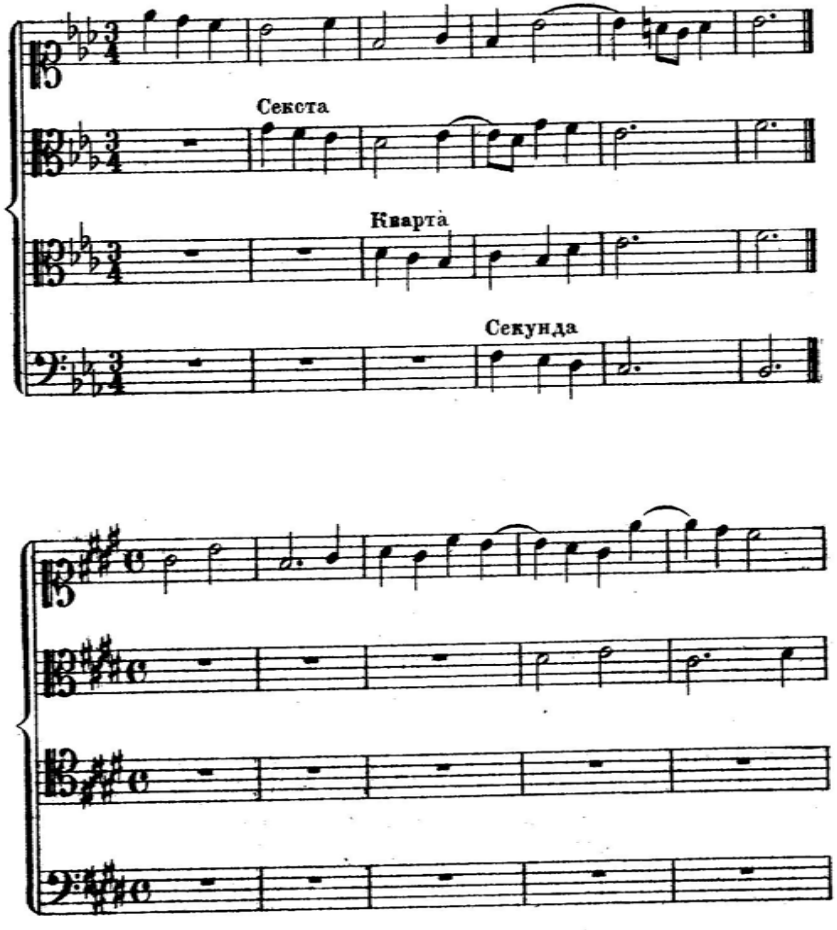
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

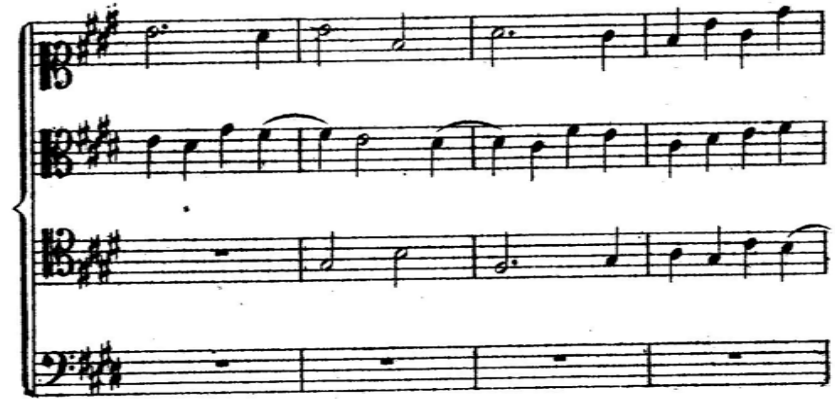
В первой фуге из Wohltemperirtes Clavier встречается исключительный порядок вступления: тема, ответ, ответ тема; тогда как в прочих фугах того же сочинения порядок вступления темы и ответа обыкновенный.

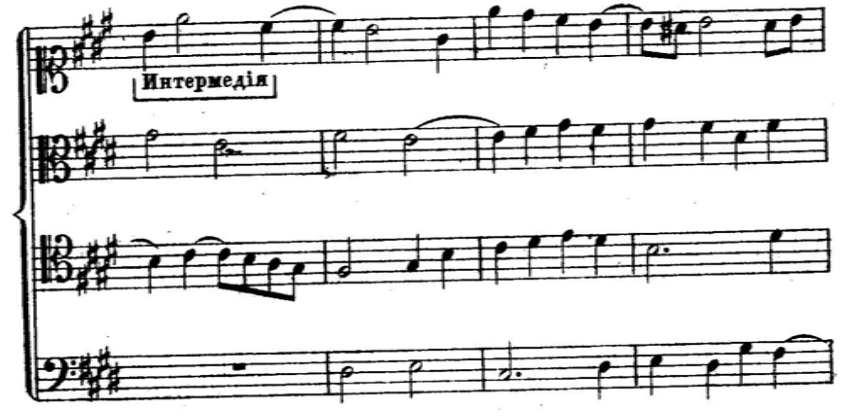
ЗАДАЧА ДВАДЦАТЬ ЧЕТВЕРТАЯ.

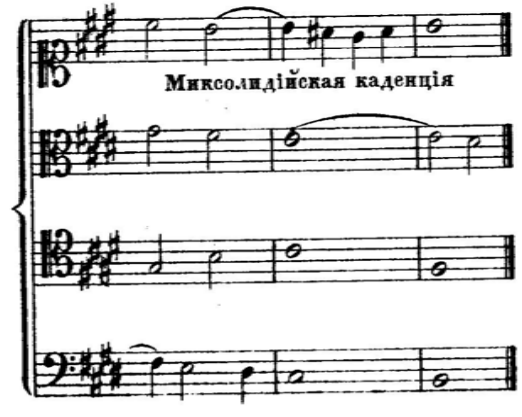
Писать четырехголосные имитации тональные и реальные.

Образецъ 27й. Четырехголосная имитація.









Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Интермедия вставлена здесь для примера, хотя по ходу музыкальной мысли она и не была необходима.

Так-как имитация в некотором роде составляет основную форму самостоятельной музыки, то ученику следует обратить на нее особенное внимание и писать в этой форме многочисленные упражнения преимущественно в четырехголосном складе.

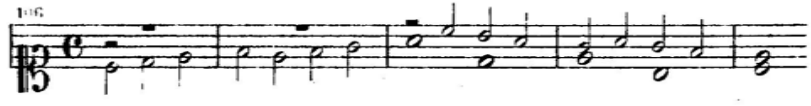
Последующие §§, в которых говорится о некоторых особенных видах имитации, нужно принять к сведению, но нет надобности писать для них особые упражнения.

§ 25.

Особые виды имитации.

1. Имитация в обращении (противодвижении).
Имитация иногда делается в противодвижении.

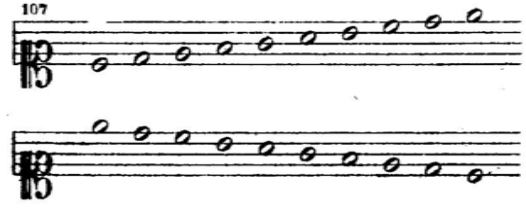
106



Имитирующий голос сохраняет те же ходы интервалов, которые были в теме, повторяя их в обратном порядке: ходу вверх соответствует ход вниз и наоборот.

Строгою имитация в противодвижении называется тогда, когда она с буквальною точностью сохраняет величину интервалов темы. Для этого следует отвечать основному тону мажорной гаммы терцией этой гаммы, при чем остальные интервалы отвечают друг другу в диатонической последовательности, т.-е. второй ступени отвечает вторая, третьей—первая, четвертой—седьмая. и т. д.

107



В предыдущем примере имитация свободная. Для того, чтобы ее сделать строгою, этот пример следует написать таким образом:

108

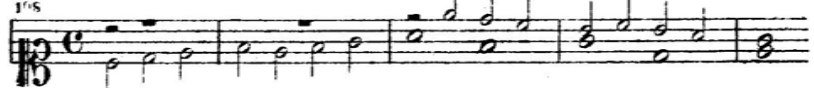
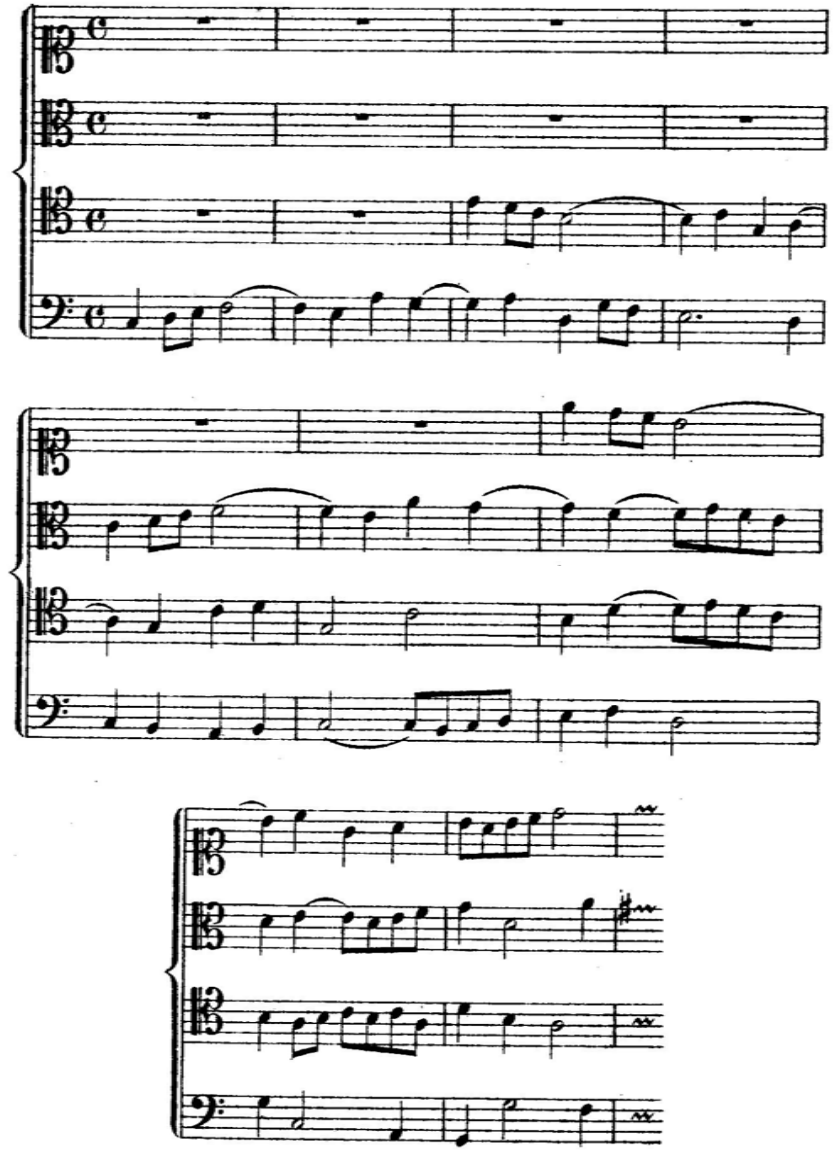


Схема мажорной гаммы годится также и для имитации в церковных ладах, ибо церковные лады можно рассматривать как гаммы, построенные в пределах мажорного лада в строгом противодвижении.

Образецъ 28й Имитація въ строгомъ противодвиженіи.

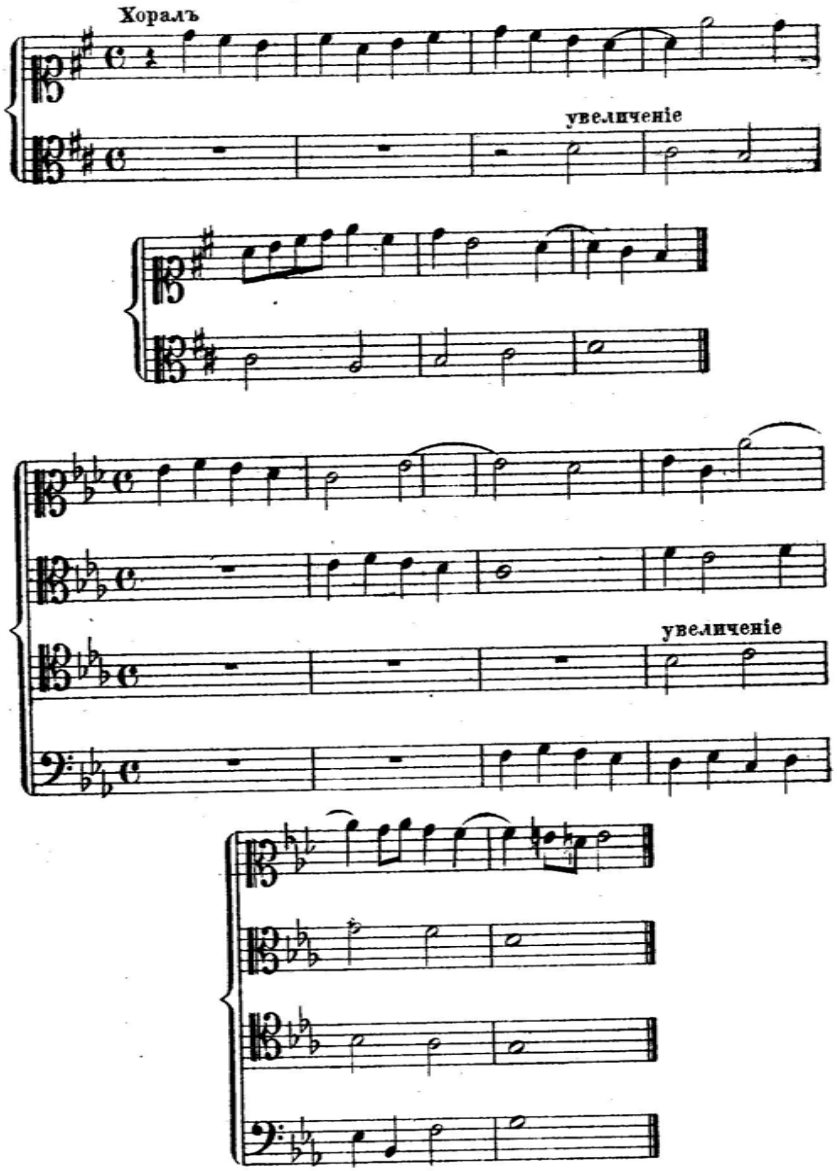


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

2. Имитация в увеличении.

Для имитации можно также употреблять ноты большей длительности, чем ноты темы. Такая имитация называется имитацией в увеличении. Эту и последующую форму имитации можно применять с особенным успехом в том случае, когда имитируется какая-нибудь общеизвестная тема, напр. строфа хорала.

Образецъ 29й. Увеличеніе.

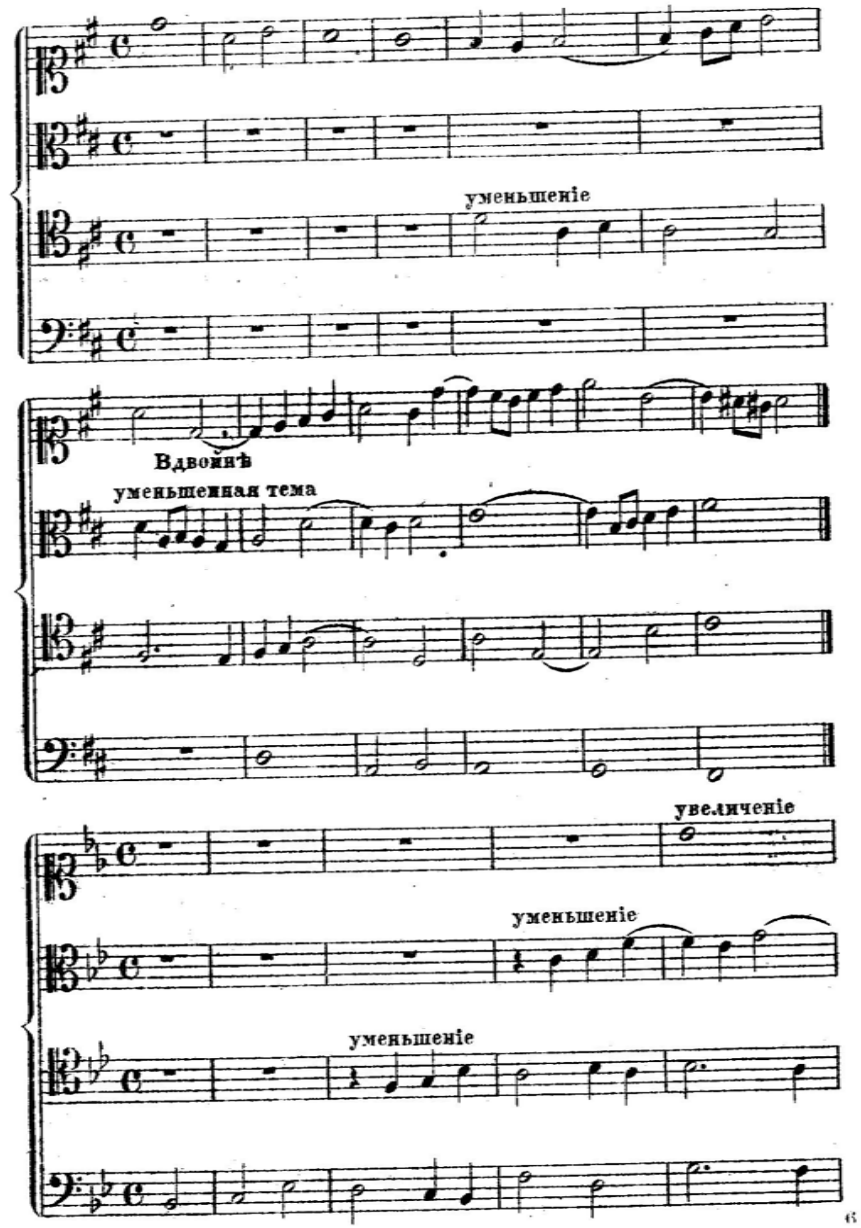


3) Имитация в уменьшении.

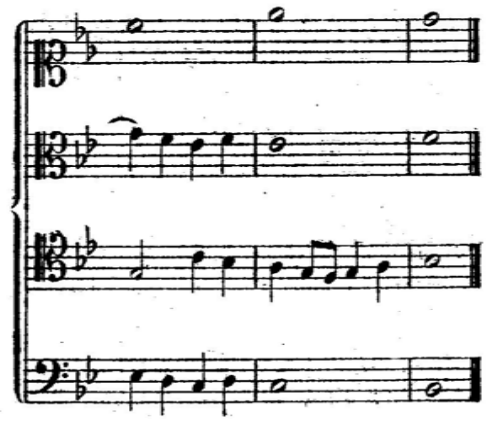
При имитации нотами меньшей длительности тема яснее представляется слушателю, нежели при имитации в увеличении.

Часто в одном сочинении бывают соединены оба эти вида имитации.

Образецъ 30й. Уменьшеніе.

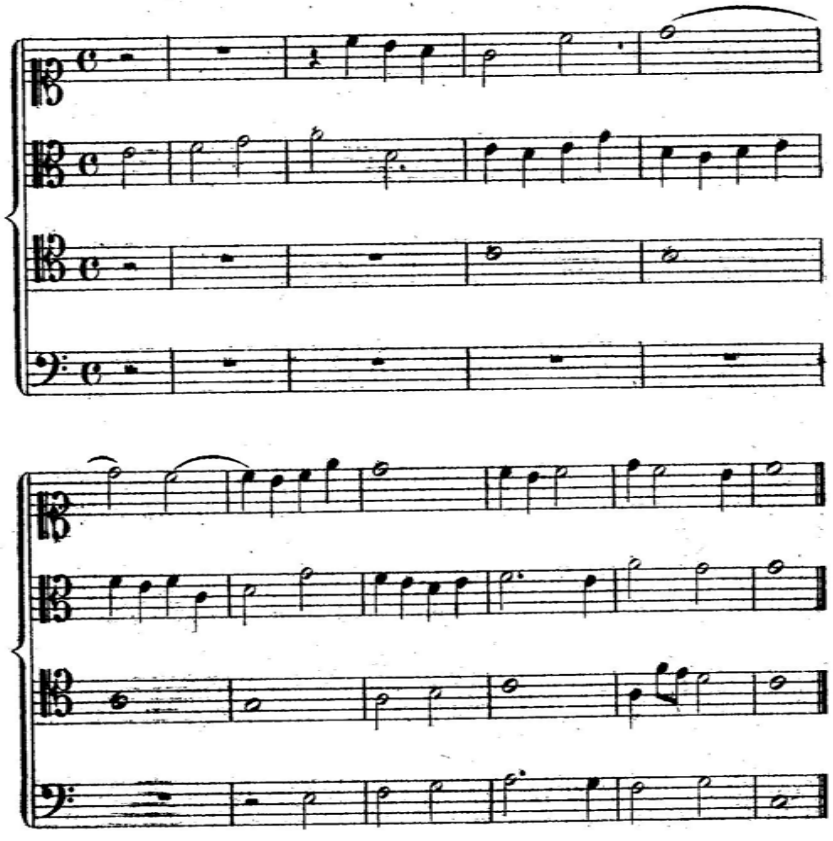


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



4) Обращение (противодвижение) увеличение и уменьшение, соединенные вместе.

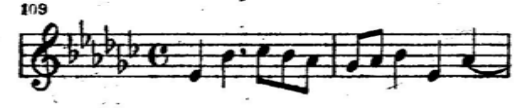
Образецъ 31. Увеличеніе, уменьшеніе и обращеніе.



Все вышеупомянутые три вида имитации, так же как и различные соединения их, употреблялись многими композиторами, ибо есть много случаев, где в этих имитациях, при всех их характеристических особенностях, тема является все-таки легко узнаваемою.

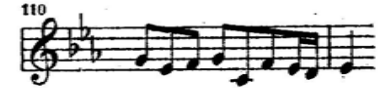
Укажем на несколько примеров из общеизвестных сочинений: C-dur-ная фуга Моцарта для ф.-п. в 2 руки, его же четырехручная фантазия, его же C-moll-ная фуга для струнного квартета, Бетховена As-dur-ная фуга во 2-й As-dur-ной сонате, его же фуга в Cis-moll-ном квартете. Больше всего подобных примеров можно найти у Баха. Напр. в Es-moll-ной фуге из Wohltemperirtes Clavier в высшей степени искусно соединены увеличение и противодвижение.

109



C-moll-ная фуга 2-ой части представляет увеличение и уменьшение, соединенные с противодвижением.

110



Противодвижение находится кроме того в фугах 1-ой части d, fis, g, a, H; в фугах 2-й части: в Cis, cis, d, b. *).

ЗАДАЧА ДВАДЦАТЬ ПЯТАЯ.

Писать имитацию для двух, трех и четырех голосов с применением увеличения, уменьшения, противодвижения и их взаимных соединений.

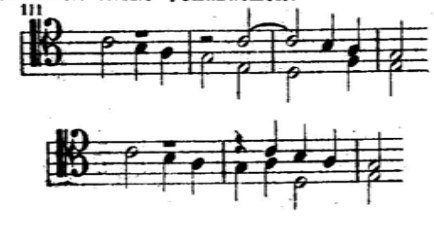
§ 26.

Вольности в имитации.

1) Ритмические изменения.

Можно увеличить или уменьшить длину первой ноты в имитации, если при этом тема остается легко узнаваемою.

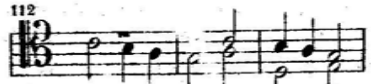
111



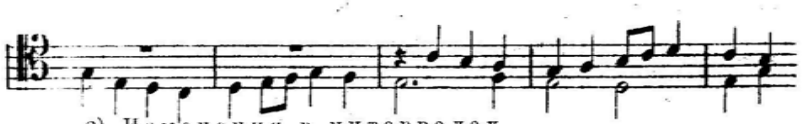
*) Большими буквами обозначены мажорные строи, маленькими—минорные.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Дозволяется также вступление имитации не на той части такта, на которой вступала тема, причем сильная часть такта должна соответствовать сильной, слабая слабой;



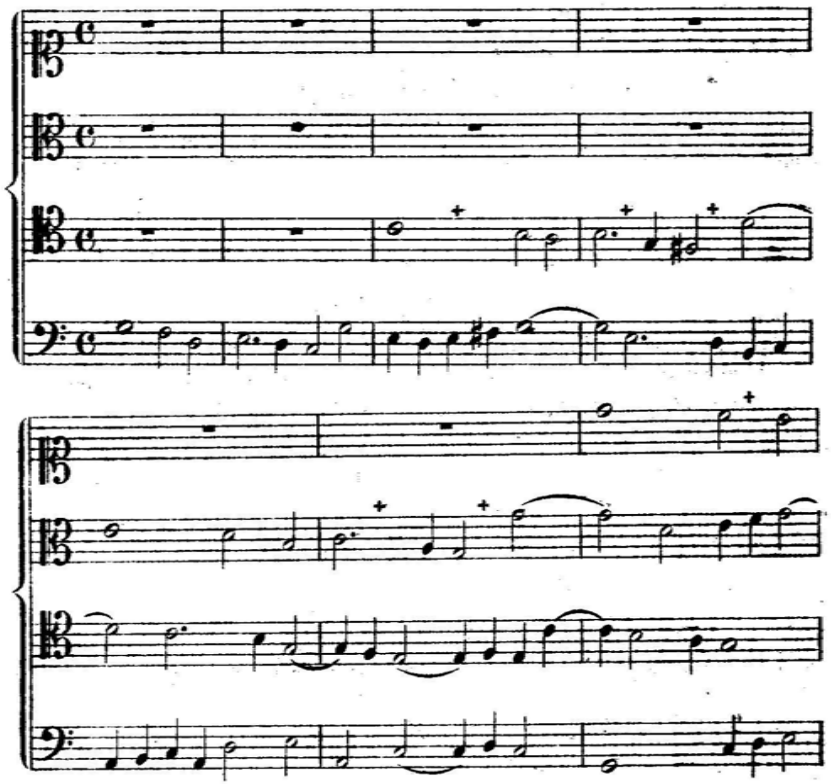
В следующем примере, где сильные части такта изменены слабые и наоборот, мелодия делается почти неузнаваемой.

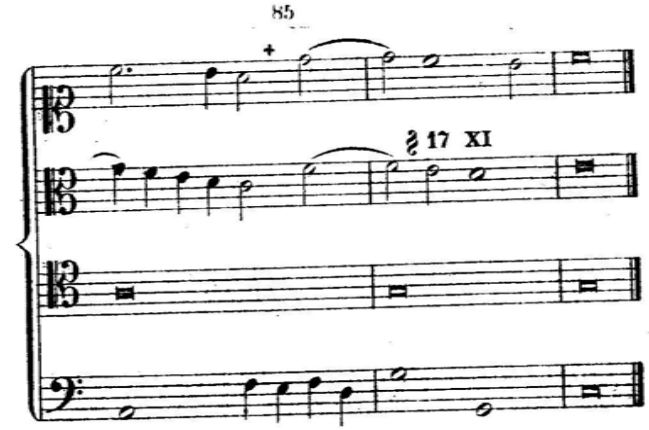


2) Изменения в интервалах.

В имитациях дозволяются небольшие изменения интервалов темы, если при этом тема остается легко узнаваемою. Таким образом каждый скачек можно имитировать другим, насколько возможно сходным; напр. терция может имитироваться квартой, кварта квинтой. Маленькому скачку может соответствовать движение по ступеням, движению по ступеням—небольшие скачки.

Образецъ 32й свободная имитація.





В этом примере скачек баса на квинту имитируется в альту скачком на целую октаву.

ЗАДАЧА ДВАДЦАТЬ ШЕСТАЯ.

Писать имитации для двух, трех и четырех голосов с применением упомянутых вольностей.

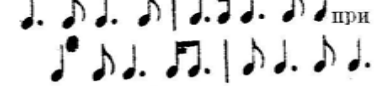
§ 27.

Ухищрения в имитациях.

Имитация в возвратном движении.

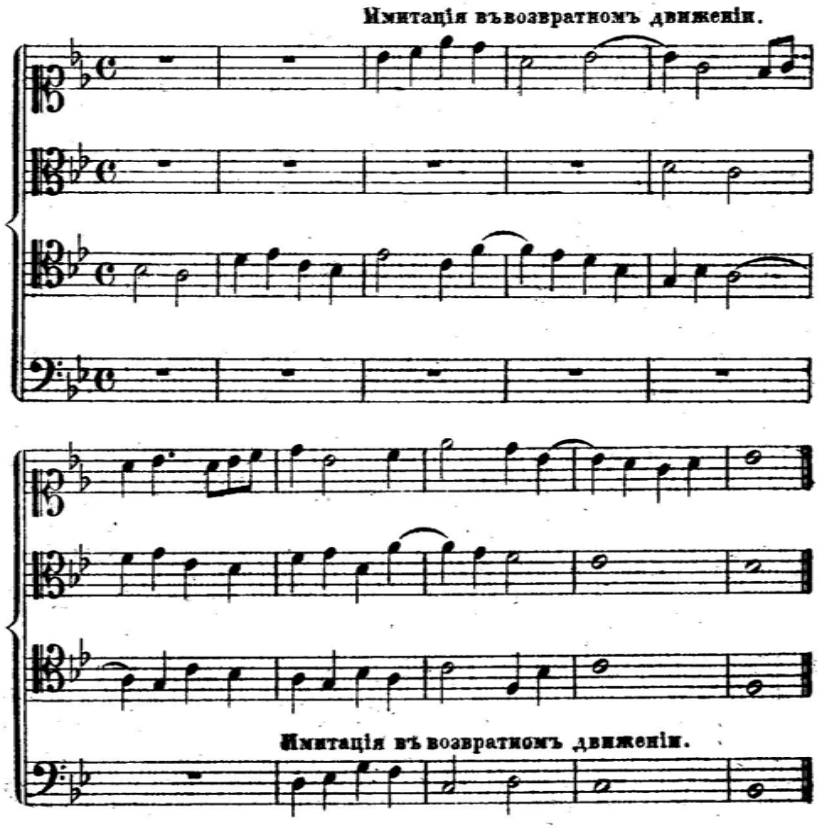
В течение многих столетий имитация низводилась до нехудожественных ухищрений, не дававших никаких эстетических результатов и не имевших никакого педагогического значения. Эти ухищрения давно бы вышли из употребления, если бы их не поддерживали великие музыканты, ачстью из каприза, частью же из желания выказать свою контрапунктическую ученость. Имитация в возвратном движении, т.-е. такая, где тема имитируется от конца к началу, от последней ноты к первой, никогда не получит в музыке никакого значения. Не смотря на это, она встречается у выдающихся композиторов всех времен.

Тема должна быть специально приспособлена для имитации. В особенности нужно избегать таких ритмических фигур, которые бессмысленны при чтении их в возвратном порядке.

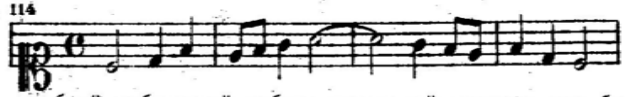
Напр.  при чтении в возвратном порядке даст:

В следующем примере четырехголосной имитации применено возвратное движение.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Следующая мелодия при чтении в возвратном порядке остается без изменения.



На подобной ребяческой забаве досужный человек мог бы основать без затруднения целую фугу, которую можно было бы играть навыворот.

Подобное хитросплетение, только в меньшем масштабе, встречается в менуэте D-dur- ной сонаты для ф.-п. и скрипки Гайдна, и в менуэте с надписью «al rovescio» C-moll-ного квинтета Моцарта. Пьесы эти по окончании повторяются навыворот *)

Упражнения в возвратном движении и подобных ухищрениях не имеют для учащегося никакого значения. Поэтому и не следует писать задач на эти имитации.

*) *Примечание переводчика.* Это указание автора неверно. В двух упомянутых пьесах применяется противодвижение (в имитациях), но в возвратном движении их исполнять нельзя.

Б. Имитация в качестве сопровождения. Хоральная фигурация.

§ 28.

Основанием всех упражнений первой части этого учебника служит Cantus firmus. В настоящем отделе Cantus firmus будет также служить основанием для имитации. Этот Cantus firmus будет заимствован из хоралов. При этом следует выбирать преимущественно такие мелодии, которые принадлежат к старым церковным ладам.

Антифоны католической церкви также пригодны для этих упражнений, но они большею частию слишком коротки. Можно пользоваться также еврейскими церковными мелодиями, которые также принадлежат к старым ладам *). Известно, что мелодия хоралов распадается на несколько отделов, резко разграниченных ферматами. В настоящих задачах части хоралов следует разделять паузами, во время которых другие голоса продолжают имитации. Cantus firmus может быть помещен в слабом из голосов. Всего лучше помещать его в одном из средних. В старинных сочинениях он находится большею частью в теноре.

50. Голоса начинают имитацию ранее вступления Cantus fitmus'a. Нет надобности, чтобы имитация начиналась с тоники или доминанты главного лада: она может начинаться и с других ступеней.

При ответе допускаются все упомянутые вольности, лишь бы тема оставалась легко узнаваемой в имитации.

Имитация в противодвижении допускается в особенности там, где ее легче провести, нежели имитацию в прямом движении. Впрочем, ее не следует употреблять слишком часто.

В дальнейшем ходе сочинения имитация может начинаться или ранее нового вступления Cantus fitmus'a, или вступать с ним одновременно, или же непосредственно следовать за ним. Первая и последняя нота каждого отдела Cantus firmus'a может быть удлинена в том случае, когда это удобно для остальных голосов.

Обыкновенно тема имитации меняется с каждым отделом хорала; впрочем допускаются и исключения. Тему также можно образовать посредством уменьшения длительности первых нот сопровождаемого ее хорала.

Ученику, однако, не следует особенно стараться прибегать к этому способу там, где это почему-либо неудобно.

51. Следует обращать особенное внимание на то, чтобы было разнообразие в порядке вступления голосов, т.-е. не следует давать тем же голосам вступать два раза сряду в том же порядке.

В фигурованном хорале ученик впервые встречается с сложной художественной формой, причем ему предстоит трудная задача произвести стройное целое, состоящее из самостоятельных частей. Главная

*) *Примечание переводчика.* Русские церковные мелодии также годятся для этих упражнений.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

трудность этой задачи состоит в том, чтобы избегать каденций, т.-е. таких-отделов, которые производят впечатление заключения, и в то же время дать каждому голосу до известной степени самостоятельную мелодию, имеющую начало и конец. Эта задача, которая все более и более расширяется в высших художественных формах, в первый раз выступает здесь, в строгом стиле, в своей элементарной форме, наиболее удобной для упражнений.

§ 29.

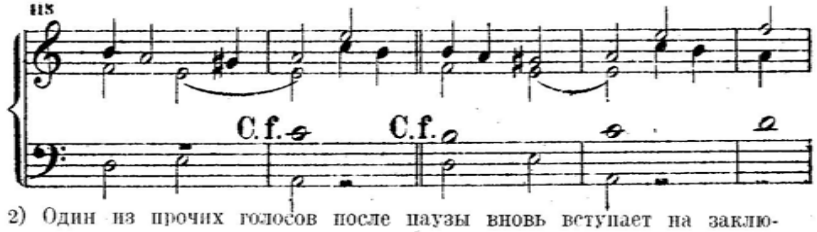
Способы избегать каденций.

I. В продолжение всего сочинения следует особенно избегать полной совершенной каденции, т.-е. такой, которая содержит тонику в верхнем и нижнем голосе. (Учебник гармонии § 17).

Для тех же случаев, где ее нельзя избежать иначе как посредством принужденных оборотов, существуют следующие средства ослабить впечатление, производимое ею:

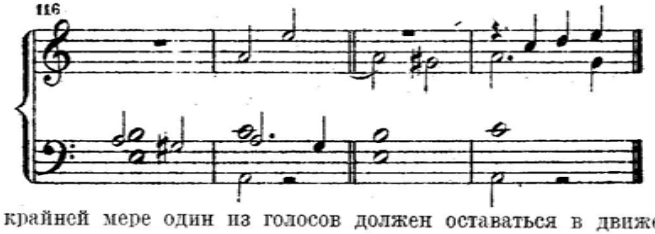
1) Cantus firmus вступает на последнем аккорде каденции или продолжает свое движение во время оной.

115



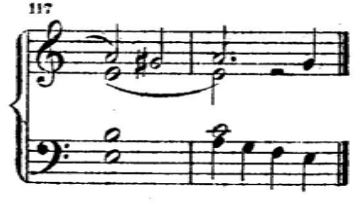
2) Один из прочих голосов после паузы вновь вступает на заключительном аккорде каденции или непосредственно после него.

116



3) По крайней мере один из голосов должен оставаться в движении таким образом, чтобы уничтожить впечатление заключения.

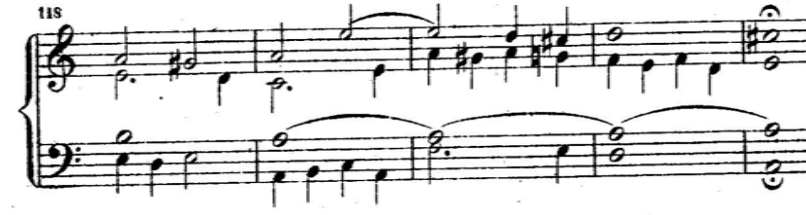
117



Впрочем, каденцию удобнее соединять с прекращением мелодии басового голоса так, чтобы после каденции в нем были паузы.

52. Два голоса не должны быть прерываемы одновременно на одной и той же части такта. Конец отдела Cantus firmus'a никогда не должен служить для совершенной каденции и не должен совпадать с окончанием другого голоса. Конец последнего отдела, собственно окончание мелодии, образует естественным образом каденцию. За этой каденцией часто следует органный пункт Cantus firmus'a, который, смотря по обстоятельствам, может привести к так называемой церковной каденции.

118



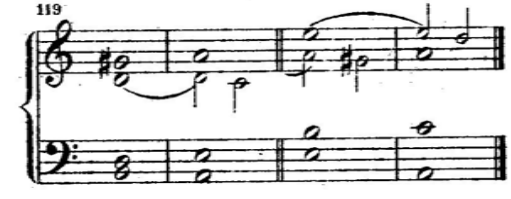
Обыкновенная каденция часто выпускается, а употребляется одна церковная, которая не совсем точно называется миксолидийской.

II. Несовершенная каденция, т.-е. такая, в которой верхний голос имеет терцию или квинту тонического трезвучия, в середине сочинения производит менее резкое впечатление полного окончания, хотя часто служит заключением целому сочинению. Там, где нужно ослабить впечатление, ею производимое, следует пользоваться теми же средствами, как и для совершенной каденции.

III. Половинная каденция еще в меньшей степени производит впечатление окончания. Эту каденцию не следует употреблять часто, так как в противном случае сочинение кажется как-бы разделенным на мелкие периоды, что противоречит характеру тех форм, о которых идет речь. Смягчать впечатление, производимое этой каденцией, следует теми же способами, какие употреблялись для предыдущих заключений.

IV. Впечатление окончания может быть приостановлено синкопированным диссонансом. Для этого иногда достаточно и консонирующей синкопы.

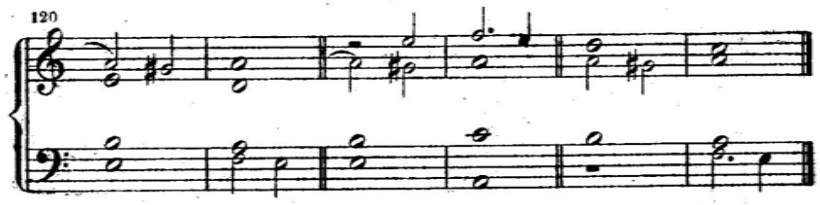
119



V. Прерванная каденция есть самый употребительный способ для избежания каденции там, где она повидимому должна бы была привести к окончательному заключению. Прерванная каденция или заменяет заключительный аккорд другим, являющимся для слушателя неожиданным,

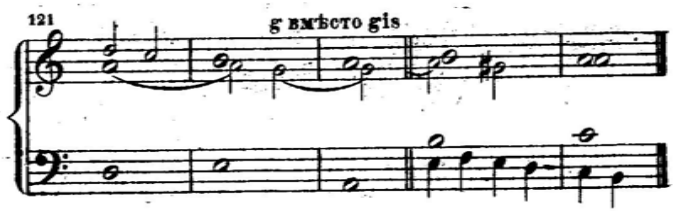
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

120



или же образуется на предпоследнем аккорде, прерывая ожидаемое окончание изменением этого аккорда, или введением негармонических нот.

121



Следует в продолжении сочинения по возможности разнообразить каденции.

§ 30.

Способы прерывать голоса.

В предыдущем § было сказано, что в течение сочинения следует избегать каденций.

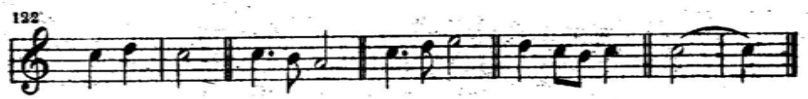
Это правило сталкивается с другим, предписывающим, чтобы каждая фраза в каждом голосе имела известную самостоятельность, вступала бы после пауз и заканчивалась каденцией.

Для того, чтобы удовлетворить этому требованию с эстетической точки зрения, достаточно наблюдать, чтобы мелодии отдельных голосов не были прерываемы насильственным и неестественным образом. Самое заключение может быть по отношению к умолкающему голосу только кажущимся. В то время, когда этот голос исполняет заключение, остальные голоса как бы опровергают его, так как они не принимают участие в этом заключении.

Подобные обороты для кончающего голоса не всегда могут быть применимы, ибо каждый отдельный голос находится в зависимости от тесных границ, полагаемых гармонией.

Поэтому в большинстве случаев следует довольствоваться всяким оборотом, сколько нибудь соответствующим понятию о заключении.

122



Для басового голоса следует преимущественно заботиться о хорошем заключении. Каденции можно делать во всех пяти ладах и их

ближайших транспозициях. Заключительная каденция должна непременно быть в ладе хорала.

§ 31.

Педаль (Органный пункт).

Педаль преимущественно употребляется в сочинениях, в которых участвует более трех голосов. Чаще всего педаль появляется в конце сочинения и при этом каждый раз выдерживается последний звук Cantus firmus'a в то время, как остальные голоса контрапунктируют. Иногда случается, что педаль находится одновременно в двух голосах. Иногда незадолго перед концом сочинения встречается педаль на доминанте, которая в таком случае непосредственно ведет в тонику.

В продолжение сочинения иногда случайно образуются небольшие педали вследствие того, что оканчивающий голос выдерживает в течение некоторого времени свою последнюю ноту.

В педали не следует употреблять других диссонансов, кроме синкопированных, проходящих, вспомогательных и упомянутого в 17 XI, квартсекстаккорда.

Применение педали предоставляется произволу ученика.

§ 32.

Двухголосная имитация к хоралу.

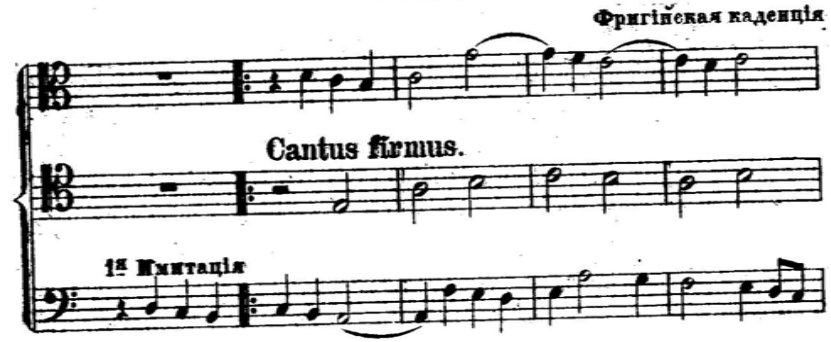
Когда Cantus firmus сопровождается только двумя голосами, часто встречаются места, звучащие пусто: их трудно избегнуть. Эти пустоты делаются особенно явственными в тех случаях, когда остается только один голос, а два другие паузируют.

Такие одноголосные места не должны занимать пространства более одной или вообще немногих частей такта; вовсе избежать их почти невозможно. В следующем примере эти пустоты не продолжаются долее одной четверти.

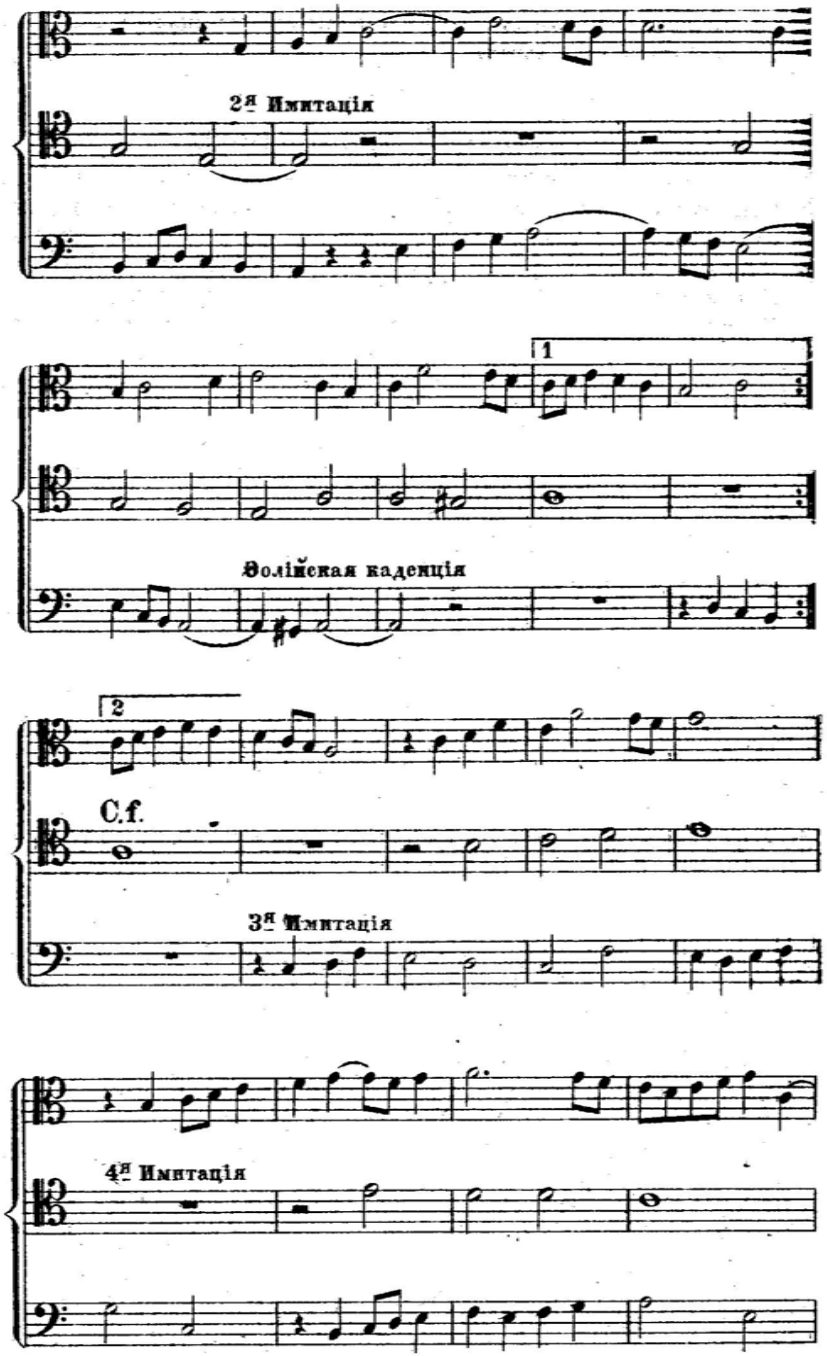
ЗАДАЧА ДВАДЦАТЬ СЕДЬМАЯ.

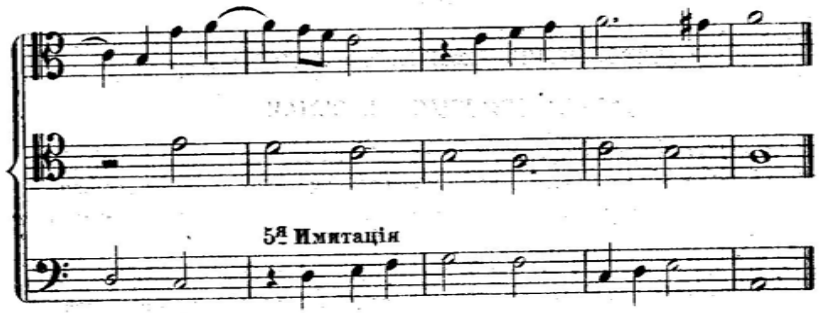
Писать задачи на хоралы, с двухголосной имитацией.

Образец 33-й, в эолийском ладе. Имитация на данный голос.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

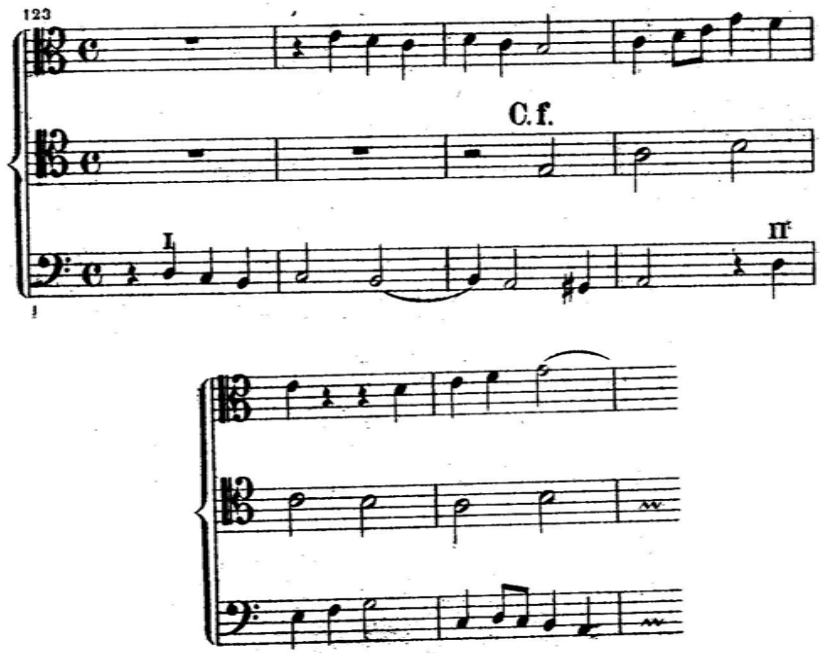




В виду сокращения, в этом примере первые две строфы хорала повторяются с той же имитацией; ученику же следует на каждое встречающееся в хорале повторение писать новую имитацию.

Работа может сделаться более интересною (хотя и более трудною), если тема и ответ имитации будут каждый раз служить контрапунктом для Cantus firmus'a. В предыдущем примере этот случай встречается только в пятой имитации. Для этого задача должна начинаться с имитации, в конце которой вступает Cantus firmus. Затем, в продолжение всей работы, тема имитации непосредственно следует за вступлением каждой новой строфы хорала.

Пример начала подобной работы.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

§ 33.

Трехголосная имитация к хоралу.

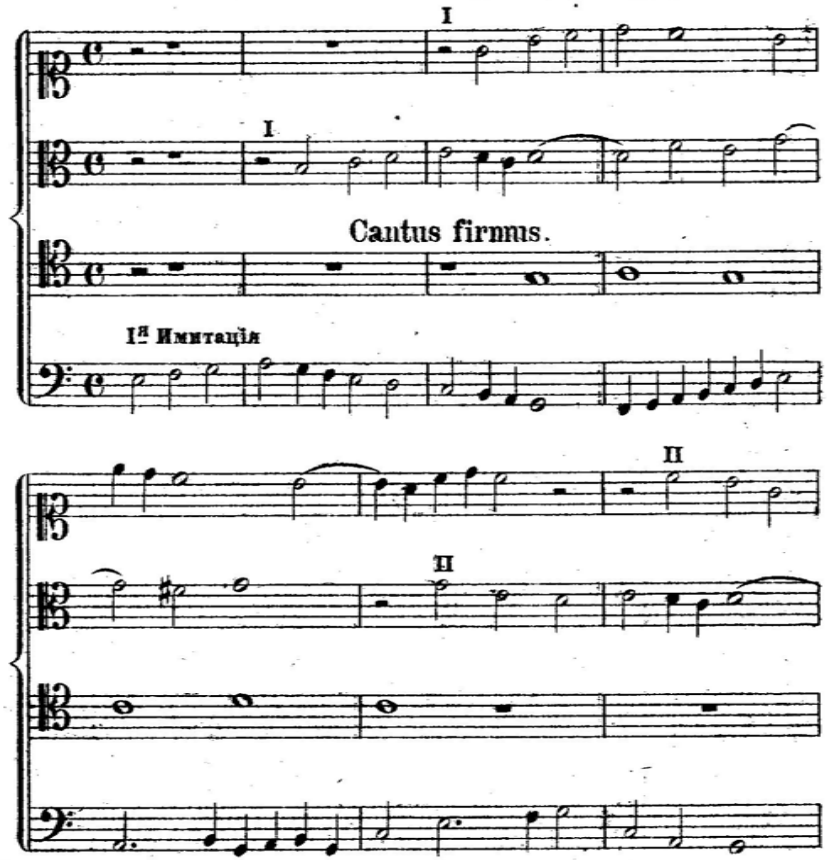
ЗАДАЧА ДВАДЦАТЬ ВОСЬМАЯ.

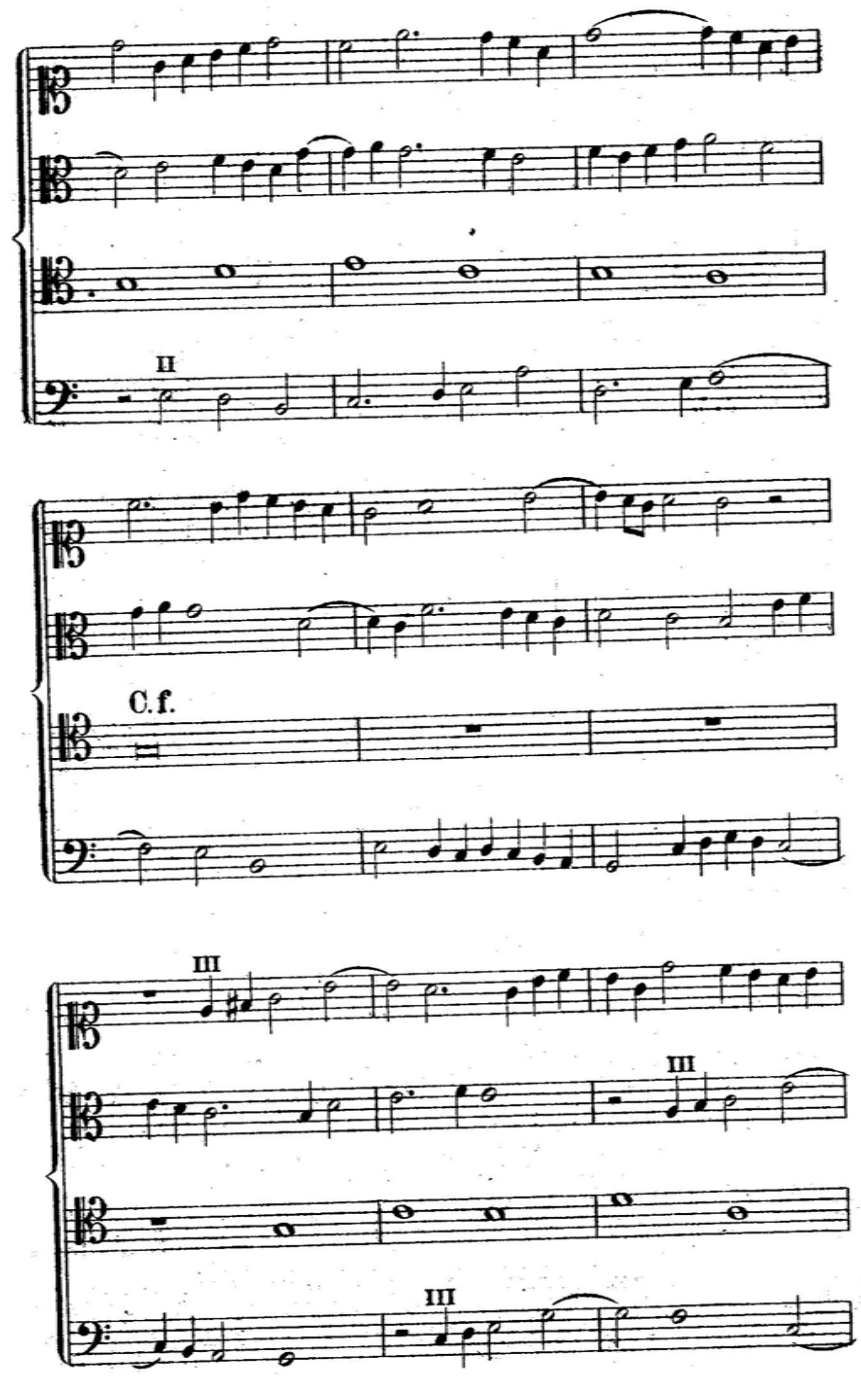
Писать задачи на хоралы с трехголосной имитацией.

Трехголосная имитация к Cantus firmus'у дает четырехголосное сочинение. В такой имитации гораздо легче избежать пустот, чем в двухголосной.

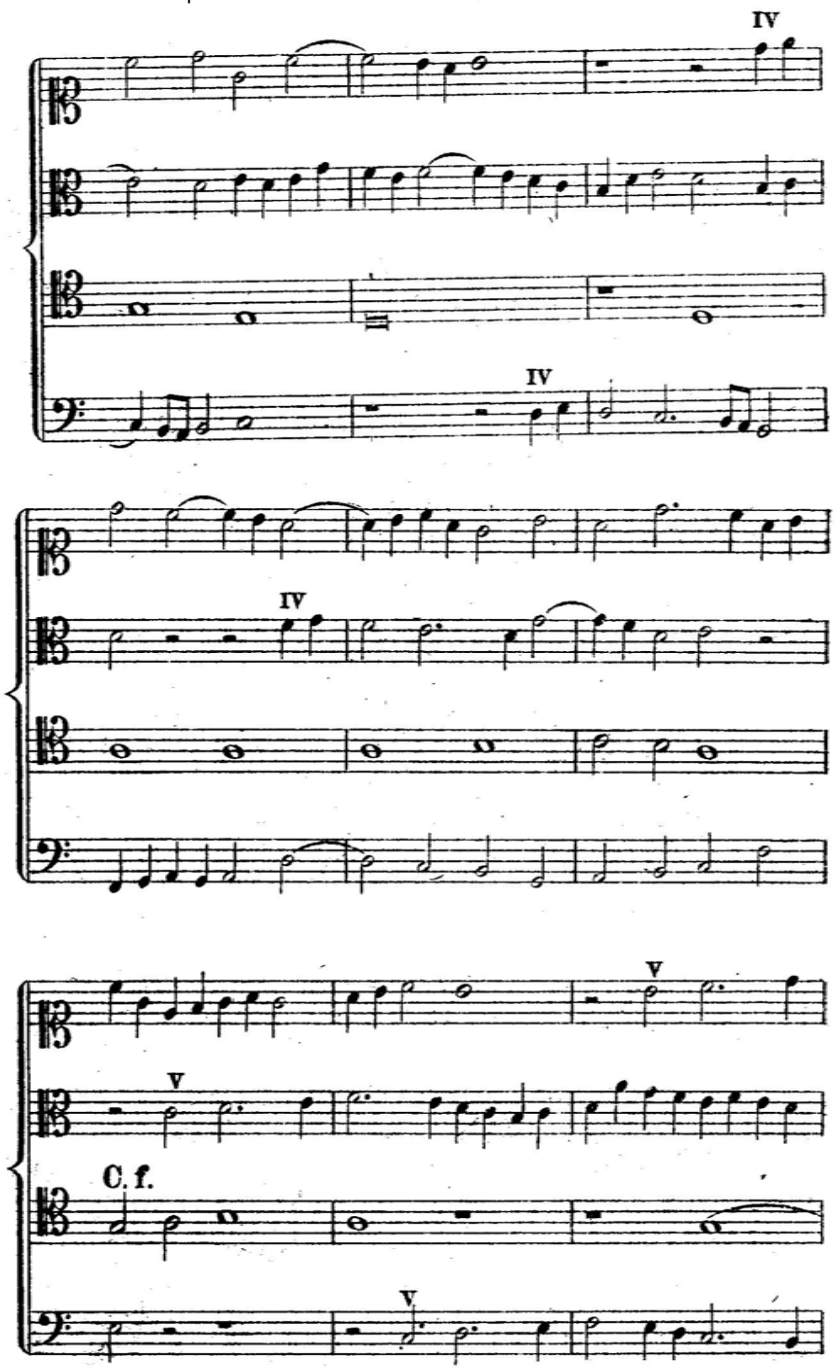
В настоящих задачах двухголосный склад должен встречаться так же редко, как одноголосный в предшествующих, и ограничиваться только пространством нескольких нот. За исключением этих нескольких нот должны быть в действии по крайней мере три голоса. Наибольшее же место должно принадлежать четырехголосному складу. Одноголосный склад не должен встречаться нигде, за исключением начала.

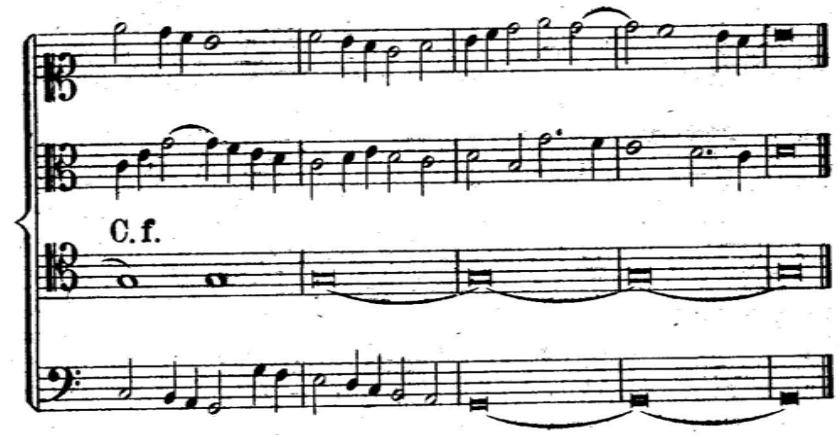
Образец 34-й. В миксолидийском ладе.





Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua





§ 34.

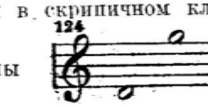
Четырехголосная имитация к хоралу.

ЗАДАЧА ДВАДЦАТЬ ДЕВЯТАЯ.

Писать задачи на хоралы с четырехголосной имитацией.

Четырехголосная имитация к данному голосу дает пятиголосный склад. В ней должен господствовать четырех и пятиголосный склад, за исключением начала в один или два голоса. Во все продолжение пьесы должны быть одновременно в действии по крайней мере три голоса.

Пятиголосный склад не представит ученику никаких новых трудностей. Он требует только бо́льшего внимания к взаимному отношению голосов.

Верхний голос может быть написан в скрипичном ключе, который в пределах своей пятилинейной системы 

соответствует объему высокого сопрано. Можно также получить пятый голос посредством удвоения которого нибудь из употреблявшихся доселе четырех голосов: Таким образом можно взять 2 сопрано, 2 альта, 2 тенора или 2 баса.

Данный к этому § образец написан в той форме, о которой было говорено при задаче 27.

Эта форма состоит в том, что первая имитация служит в в е д е н и е м к сочинению; прочие же имитации тесно связаны с отделами хорала, так что в течение работы имитация ни разу не введена свободно, т.-е. во время пауз у Cantus firmus'a.

Нет надобности писать задачи строгого стиля для большого числа голосов. Впрочем ученик может написать несколько шестиголосных разработок хорала.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Упражнения первого отдела этого сочинения приводят ученика к полному господству над простыми отношениями интервалов.

Настоящий второй отдел научает сплетению голосов. Простейшая форма такого сплетения есть соединение нескольких имитаций в одно целое. Совершеннейшие образцы этого рода сочинений в строгом стиле представляют творения Палестрины. Ни один из последующих композиторов не только не превзошел его, но даже не сравнился с ним в искусном и вместе непринужденном сплетении голосов, в совершенной прозрачности и ясности при величайшем разнообразии комбинаций. Следует заметить, что Палестрина особенно пользовался следующими тремя вольностями, из тех, которые упомянуты в § 18, и которые из педагогических соображений были допущены только как редкие исключения.

Эти вольности суть:

1) перекрещивание голосов;

2) прямое движение в квинту или октаву, которого Палестрина не допускал только в двухголосном складе;

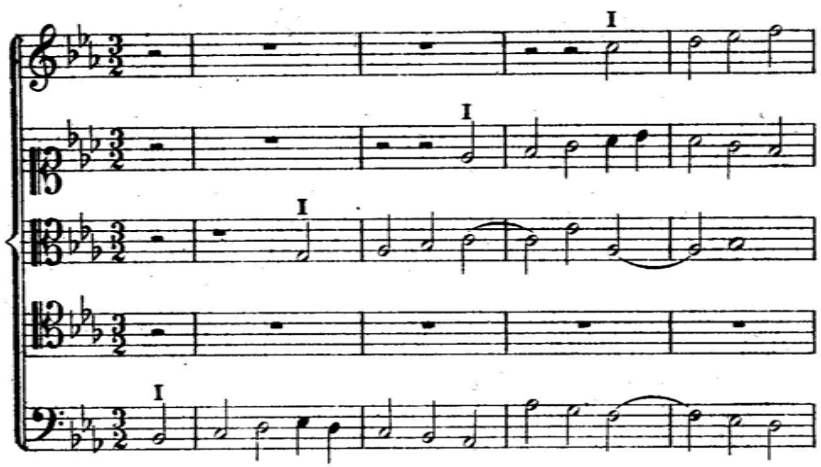
3) унисон, который у него получается из противоположного движения голосов при их перекрещивании, или облегчает голосам вступление.

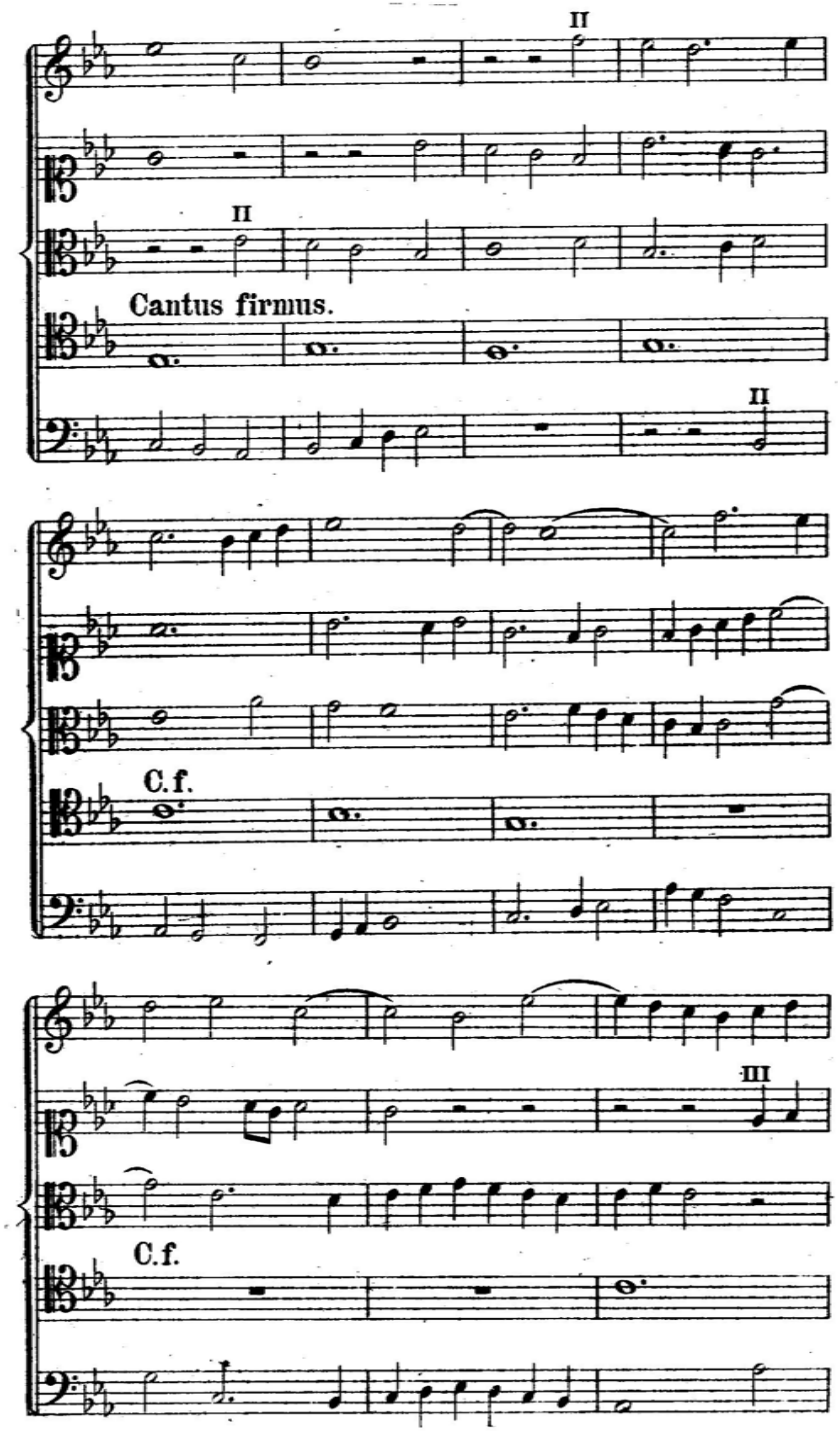
Кроме того

4) в его сочинениях постоянно встречается одновременное умолкание двух или нескольких голосов.

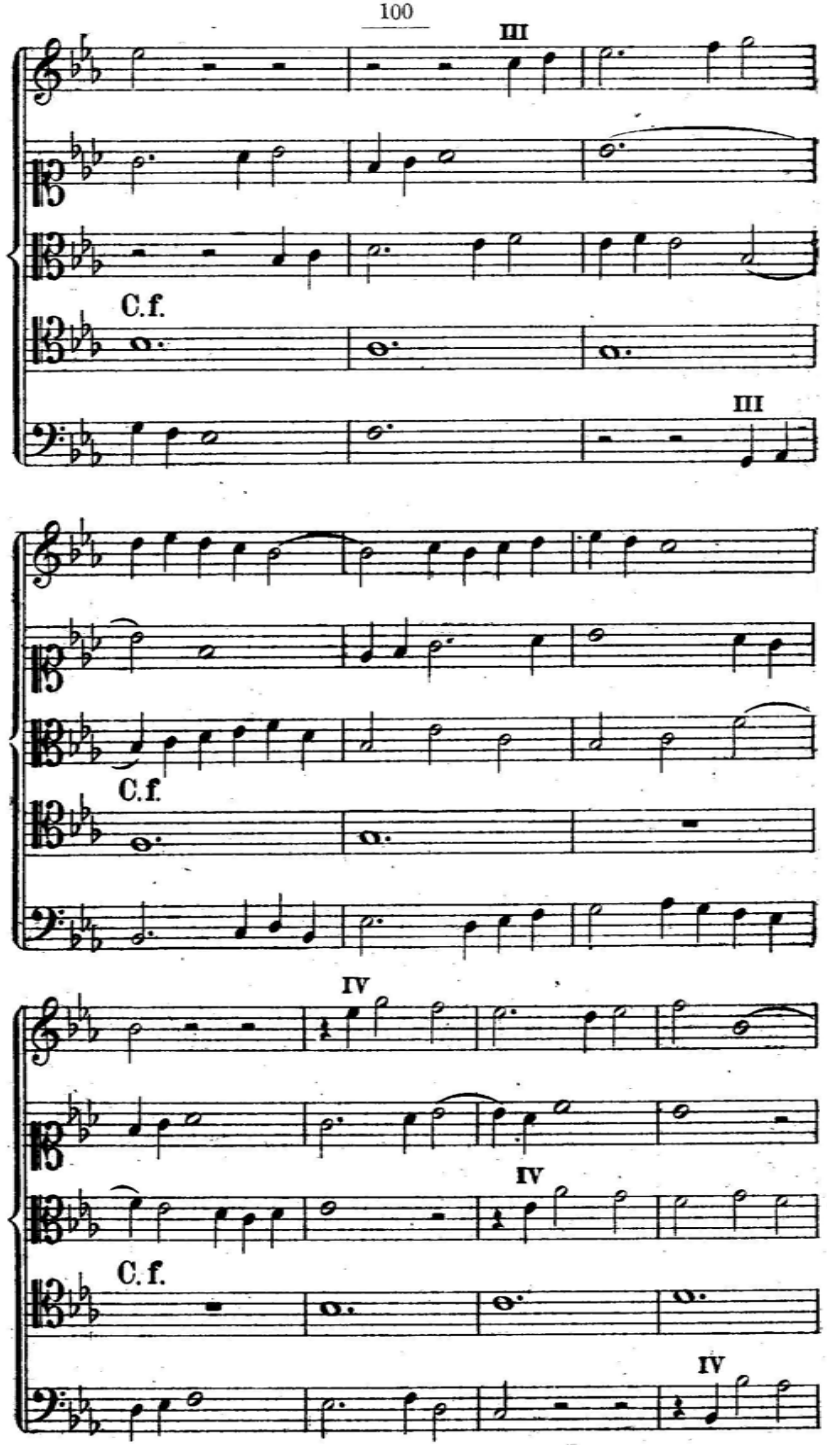
К § 12 следует присовокупить, что сущность контрапункта состоит не в беспорядочном смешении разных друг другу противоречащих ритмов, а в соединении непринужденности и правильности в движении каждого отдельного голоса.

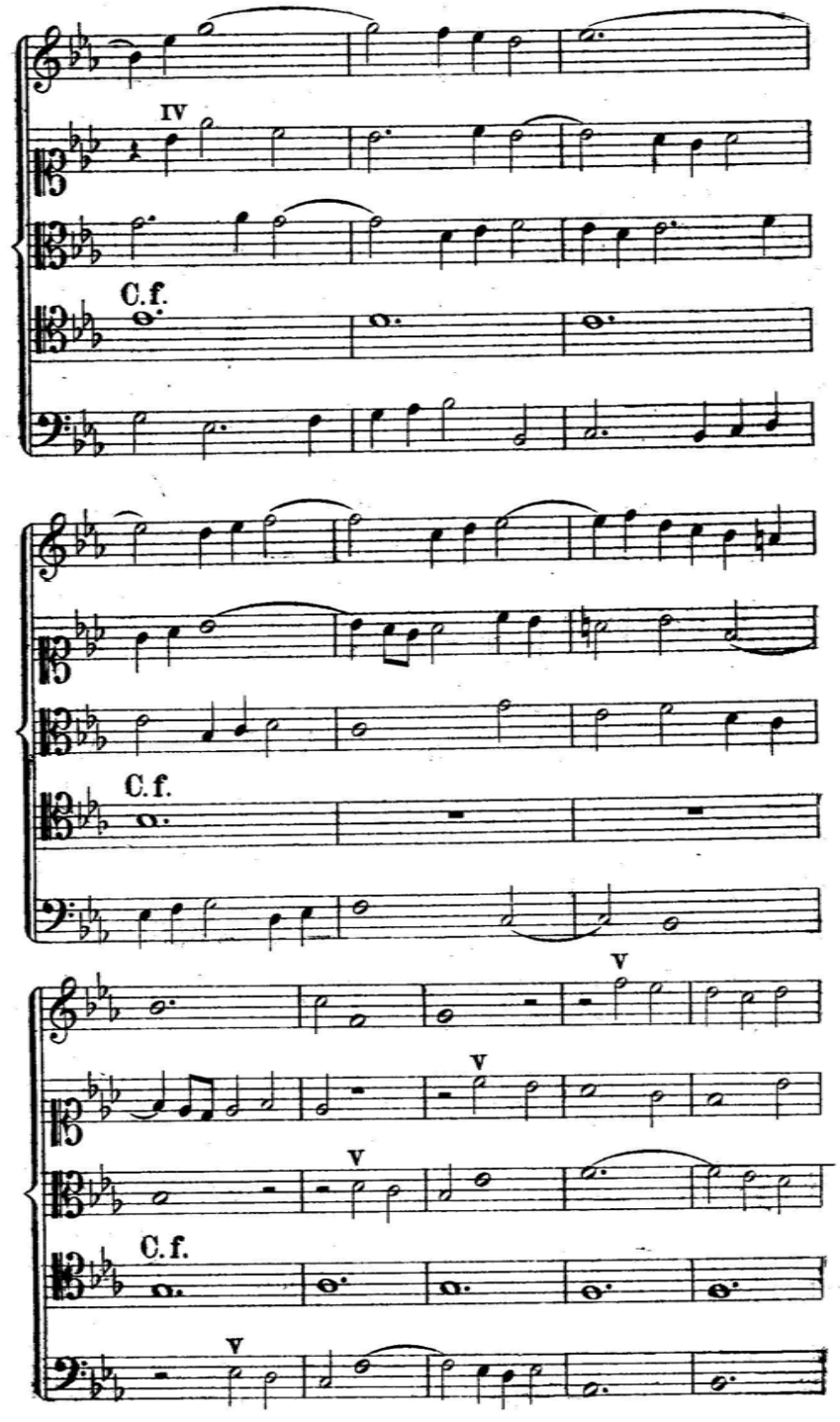
Образец 35-й. Четырехголосная имитация на данный голос.



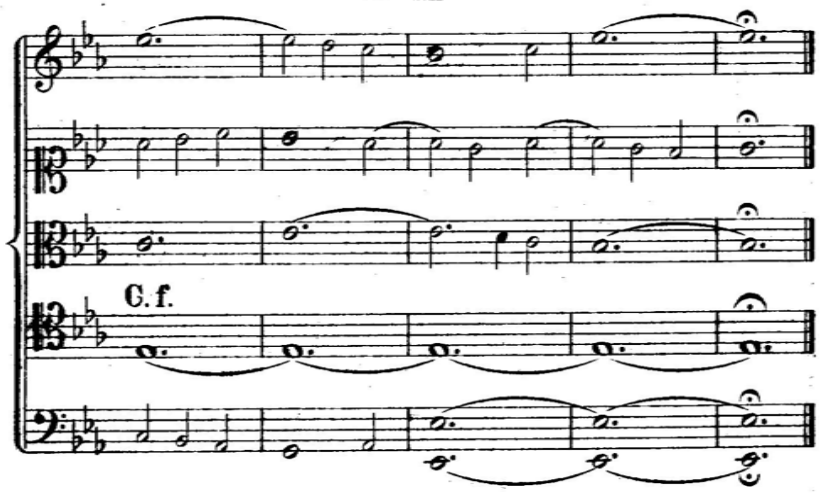


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua





Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



II. Учение о фуге в строгом стиле.

§ 35.

Двухголосная фуга.

Из всех форм, основанных на имитации, фуга есть самая совершенная не только потому, что она в своей дальнейшей разработке может вместить все контрапунктические формы, но и потому, что она соединяет в себе условия величайшей строгости и самой неограниченной свободы. В этом отношении она занимает в контрапунктическом стиле тоже место, какое занимает форма сонаты в стиле классической инструментальной музыки.

Поэтому фуга есть для учения о композиции основание всякой самостоятельной музыкальной формы, подобно тому как имитация к хоралу есть основание формы зависимой, стесненной.

В фуге ученик начинает знакомиться с разрешением тех трудностей, которые позднее встречаются в сложных формах инструментальной музыки.

Сущность фуги заключается в соединении имитаций на одну и ту же тему под известными условиями, касающимися тональности.

53. Тема фуги (по итальянски Soggetto) подчиняется тем же условиям, как и тема имитации (§ 21, 46). Тема может быть только такой длины, при которой ее начало удерживается в памяти во все время ее продолжения. Впрочем, тема фуги не может ограничиться напр. только двумя нотами, совершенно достаточными для темы имитации. Подобная тема, положенная в основание более обширного целого, будет казаться слишком ничтожною.

Ученик при упражнениях может писать темы не длиннее четырех тактов, но во всяком случае не короче двух.

54. Тема начинается с тоники или с доминанты главного лада.

55. Имитация темы, называемая ответом, должна быть тональною, насколько это возможно сделать, не искажая самой темы.

56. Тема и ее первая имитация образуют вождя (dux) и спутника (comes) фуги.

Других форм темы в фуге не встречается и эти две формы должны всегда чередоваться в каждом проведении (См. ниже правило 57).

В случае надобности дозволяется в виде исключения заменять тональный ответ реальным, т.-е. воспроизводящим интервалы темы с буквальною точностью. Приреальном ответе тема должна быть имитирована в верхней доминанте.

57. Всякое соединение вождя и спутника для образования имитации называется проведением.

Порядок вступления голосов называется repercussio, Widerschlag. Фуга имеет три проведения, из которых каждое кончается каденцией; последнее проведение оканчивается каденцией на тонике, другие — каденциями в родственных ладах: доминанты и медианты. В фригийском ладе место верхней доминанты заступает нижняя медианта.

58. К сочинению двухголосной фуги следует приступать таким образом: после темы первого голоса вступает тональная имитаци в другом голосе, которому контрапунктирует первый голос, образуя при этом контрапункт, называемый противосложением. Затем оба голоса после короткой интермедии образуют каденцию в ладе доминанты, на которой умолкает один из голосов. Этой каденцией кончается первое проведение. Другой голос продолжает интермедию, во время которой первый голос вновь вступает с темой: таким образом начинается второе проведение.

Во время этого повторения темы второй голос заключает свою интермедию подходящим окончанием (которое однако не должно быть настоящею каденцией), делает паузу и своевременно вступает с имитацией. Затем все продолжается в том же порядке, как и в первый раз, до второй каденции в медианте, на которой один из голосов умолкает, и таким образом заканчивается второе проведение.

Продолжение интермедии в одном голосе. Во время интермедии вступление темы в другом голосе. Заключение интермедии во время движения темы, паузы, последняя имитация вступающая своевременно. Каденция в главном ладе. Конец фуги.

59. Порядок вступления голосов в двух смежных проведениях должен быть различный. В двухголосной фуге возможны следующие комбинации.

I = верхний голос, II = нижний)

порядок голосов первого проведения-

I dux II comes; II dux I comes;

второго проведения—

II comes I dux; I dux II comes;

третьего проведения-–

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

I dux II comes; I comes II dux; II dux I comes; II comes I dux.

60. Три каденции в фуге должны быть следующие:

в ионийском ладе:
1) миксолидийская (на доминанте)
2) фригийская (на верхней медианте)
3) ионийская (на тонике)

в дорийском ладе:
1) эолийская (на доминанте)
(или транспонированная фригийская на той же ступени)
2) транспонированная ионийская (на верхней медианте)
3) дорийская (на тонике)

в фригийском ладе:
1) дорийская (на доминанте)
2) миксолидийская (на верхней медианте)
3) фригийская (на тонике)

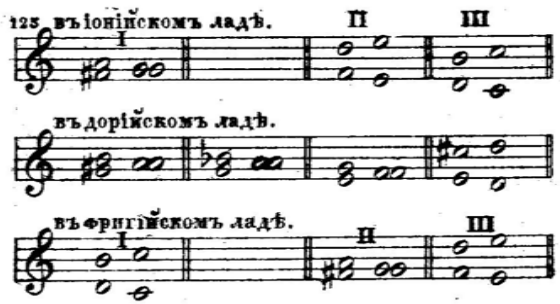
в миксолидийском ладе:
1) дорийская (на доминанте)
2) транспонированная фригийская (на верхней медианте)
3) миксолидийская (на тонике)

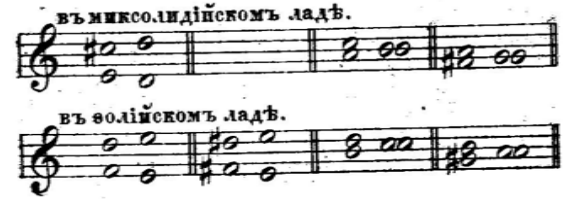
в эолийском ладе:
1) фригийская или транспонированная эолийская (на доминанте)
2) ионийская (на медианте)
3) эолийская (на тонике)

Те же каденции в применении к строю C-dur.

	первая	вторая	заключительная
В ионийском ладе:	G-dur	Половинная A-moll	C-dur
В дорийском ладе:	A-moll (или половинная в D-moll)	F-dur	D-moll
В фригийском:	C-dur	G-dur	половинная в A-moll.
В миксолидийском:	D-moll (dur)	Половинная в E-moll	G-dur
В эолийском:	E-moll (или половинная в A-moll)	C-dur	A-moll.

Те же каденции, выраженные в нотах.





В сущности этот порядок каденций не является безусловно необходимым. В нем замечается даже некоторая непоследовательность, именно: в фригийском ладе каденция на доминанте, принадлежащая запрещенному седьмому ладу, заменена другой, тогда как в миксолидийском ладе она сохраняется (на медианте этого лада). (Следует заметить, что в данном случае каденции миксолидийского лада совершенно сходны с транспонированными каденциями ионийского).

Вышеуказанный порядок каденций можно было бы изменить, переместив первые две каденции (т.-е. сначала каденция на медианте, потом на доминанте) или заменив указанные каденции каденциями в любом из пяти церковных ладов, а также каденциями в родственных строях (в современном смысле).

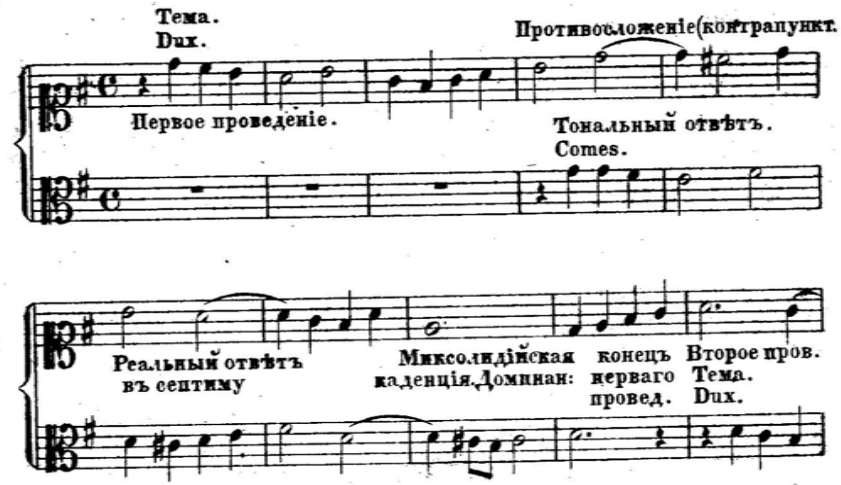
Впрочем, ученику не следует изменять указанного порядка каденций.

ЗАДАЧА ТРИДЦАТАЯ.

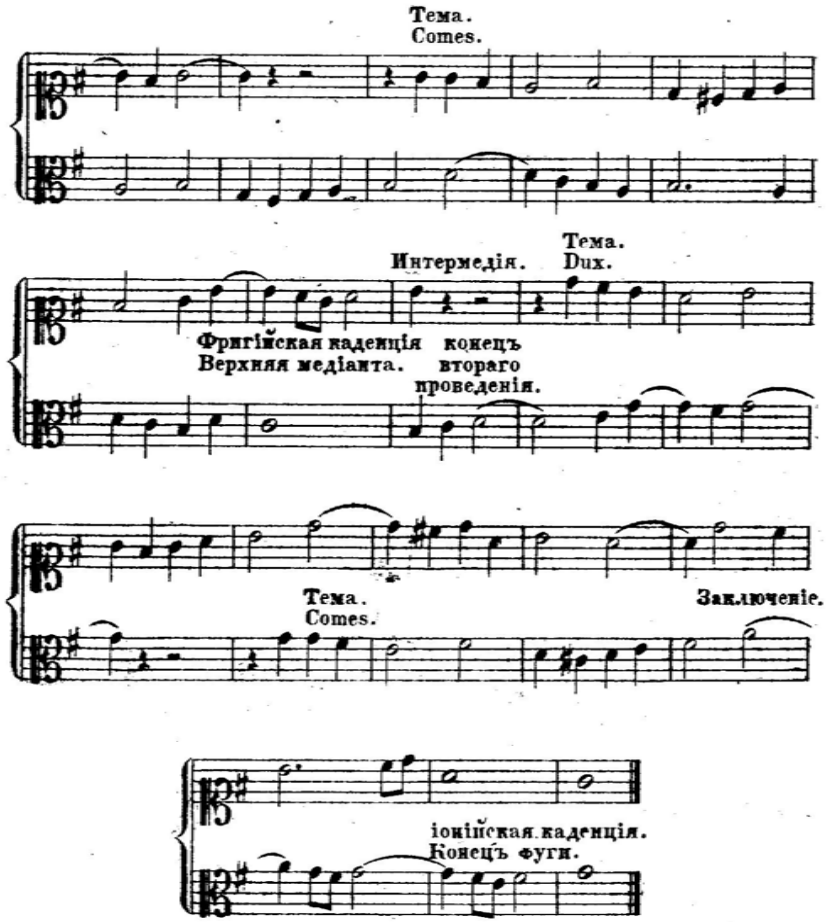
Писать по вышеуказанным правилам многочисленные двухголосные фуги.

При самообучении следует каждую оконченную работу проверять по данным правилам.

Образец 36-й. Двухголосная фуга в ионийском ладе.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Особенности принятого здесь метода принесут пользу не только в настоящем учении, но даже в сложнейших задачах учения о формах и в инструментовке. Эти особенности суть следующие:

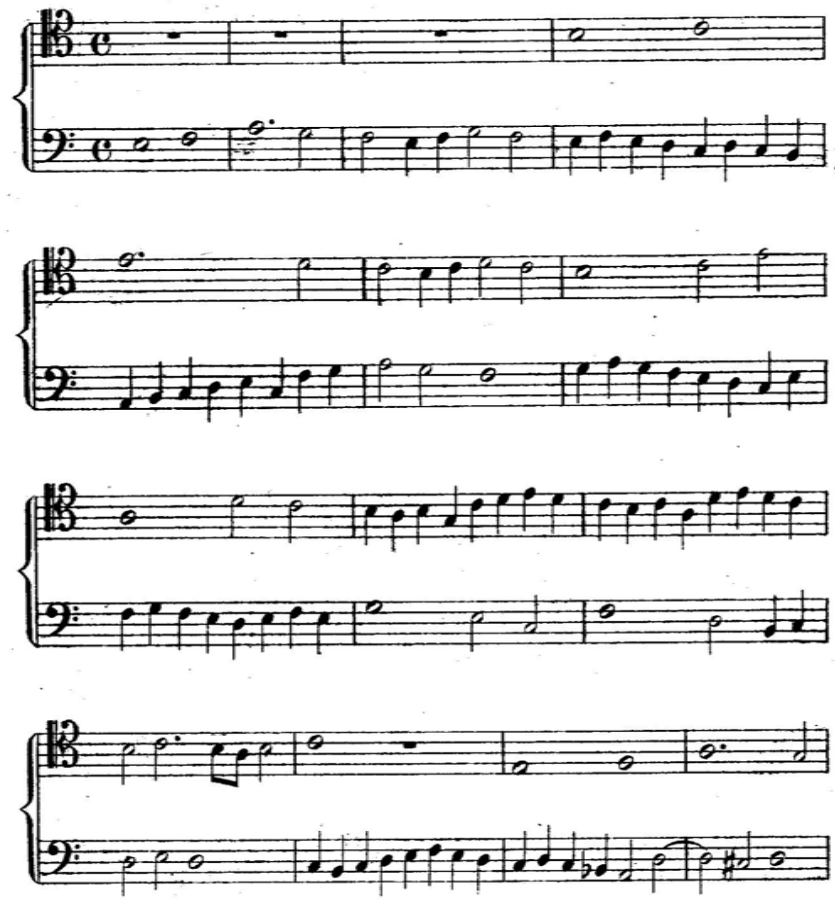
1) возможно одинаковое участие обоих голосов в образовании единого целого:

2) резко выдающееся разделение на приблизительно равные отделы посредством каденции без перерыва движения. Таким образом, подчиняясь ясным и определенным указаниям, ученик получает возможность создать сочинение, имеющее характер непрерывного целого, и вместе с тем явственно расчлененное на вполне законченные части. Эти свойства составляют сущность всех органических форм искусства и выражаются в настоящем случае в самой мельчайшей самостоятельной форме.

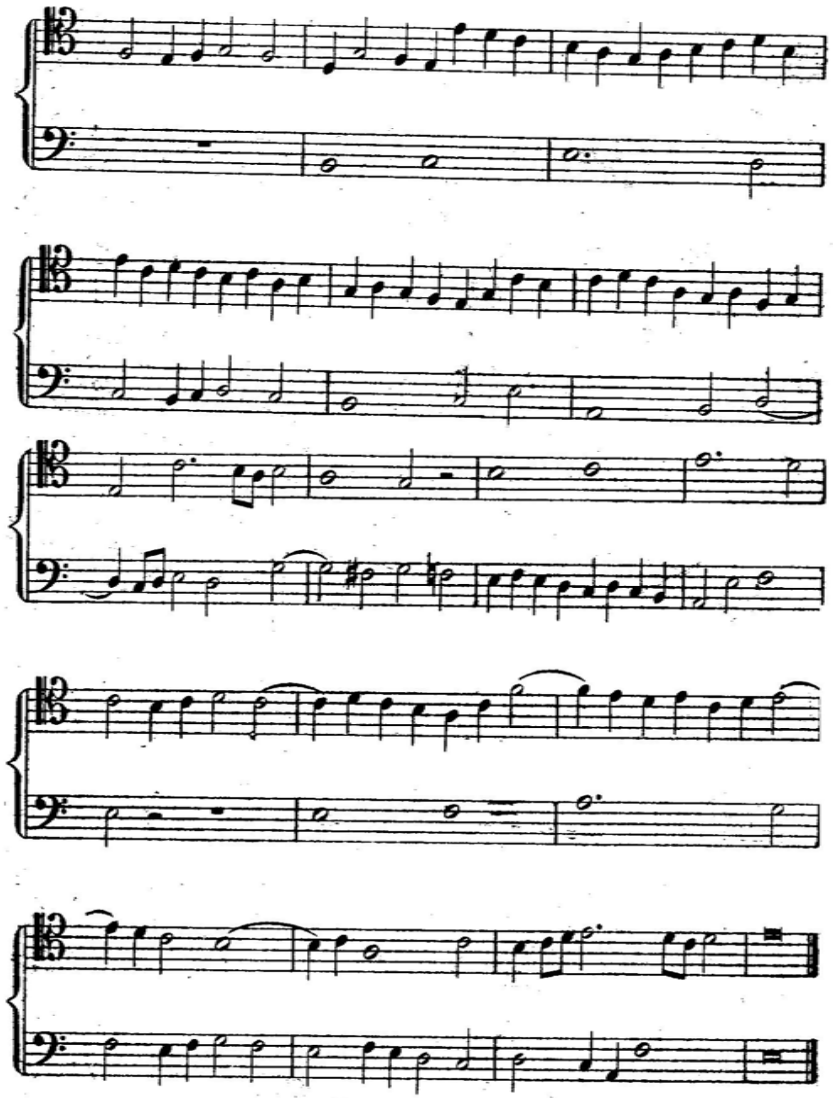
Необходимо, чтобы ученик усвоил себе основные условия органического творчества посредством многочисленных упражнений подобного рода. Художником можно сделаться только посредством усвоения себе правил собственным опытом, отнюдь не простым запоминанием оных. Еще менее ведут к этой цели упражнения в той или другой части учения о композиции, произвольно выбранные, или потому, что они нравятся, или потому, что обещают успех, или наконец потому, что соответствуют современному вкусу.

Относительно интермедий следует заметить, что ученик должен стараться делать их вначале как можно короче, подобно тем, которые встречаются в образце 36. Раз, что он освоится со своею задачею, он может делать интермедии более длинными (См. прилагаемый образец).

Образецъ 37й въфригійскомъ ладѣ.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



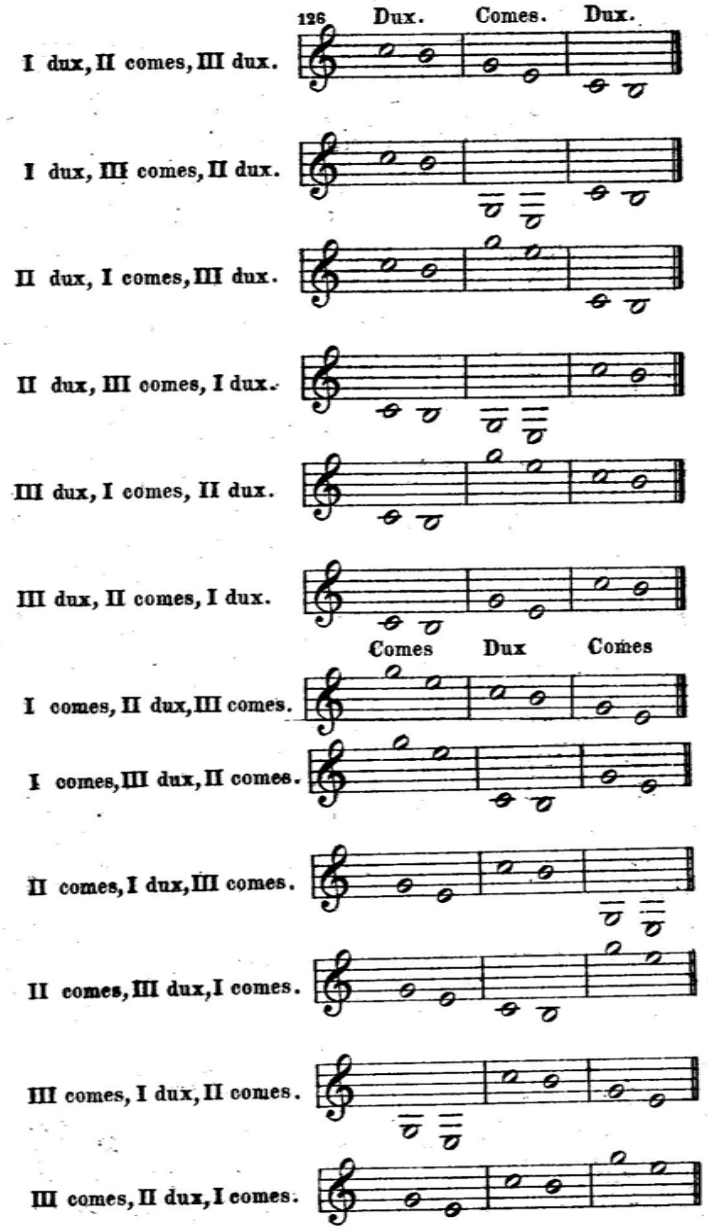
Наибольшая длина интермедии, считая от последней ноты темы до первой ноты следующего вступления оной, не должна превышать двойной длины темы.

§ 36.

Трехголосная фуга в строгом стиле.

К трехголосной фуге применяются те же правила, как и к двухголосной.

61. Третий голос, подобно первому, начинает с вождя. В проведениях трехголосной фуги возможны следующие комбинации вступления темы и ответа.



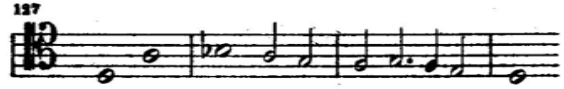
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

62. В проведении не дозволяется вождю или спутнику вступать два раза сряду: они должны чередоваться. Это правило имеет значение только для ученика. У композиторов встречаются иногда исключения, напр. в 1-ой фуге Wohltemperirtes Clavier спутник в первом проведении вступает два раза кряду (см. стр. 76). Это правило не может затруднить ученика, а напротив облегчает ему работу, избавляя его от бесполезных колебаний и сомнений.

Цифры I, II, III, поставленные в предыдущей таблице, означают голоса: высокий, средний и низкий. В первом проведении голоса обыкновенно вступают не в разбивку, а кряду: I, II, III или III, II, I, так как квинтовое отношение, в котором находятся между собою объемы смежных голосов, вполне согласуется с таковым же отношением темы и ответа.

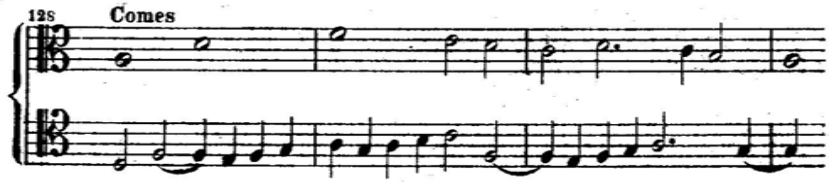
В трехголосной фуге, еще яснее, чем в двухголосной, видно, до каких размеров может, не утомляя слушателя, разрастись непрерывное течение разумно и последовательно разработанной музыкальной мысли. В данном случае средства самые ограниченные: одна тема, только в двух различных положениях, три голоса ограниченного объема, подчиненные всем условиям строгого стиля; вот весь материал, из которого на основании простых и определенных законов, развивается музыкальное сочинение, соединяющее в себе, при всей своей краткости, все качества художественного организма.

Тема:

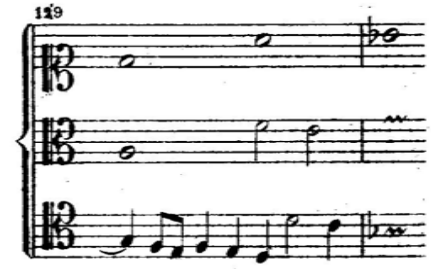


сначала кажется написанною в эолийском ладе строя F-dur, т.-е. в d-moll. Но на основании § 4 стр. 6, она может быть также отнесена к дорийскому ладу строя C-dur с пониженной секстой. В последнем случае большая секста, как отличительный признак дорийского лада, должна господствовать в продолжение всей фуги, насколько это согласуется с правилами о каденциях в середине фуги.

Спутник, построенный согласно с правилами имитации, вступает на последней ноте темы,

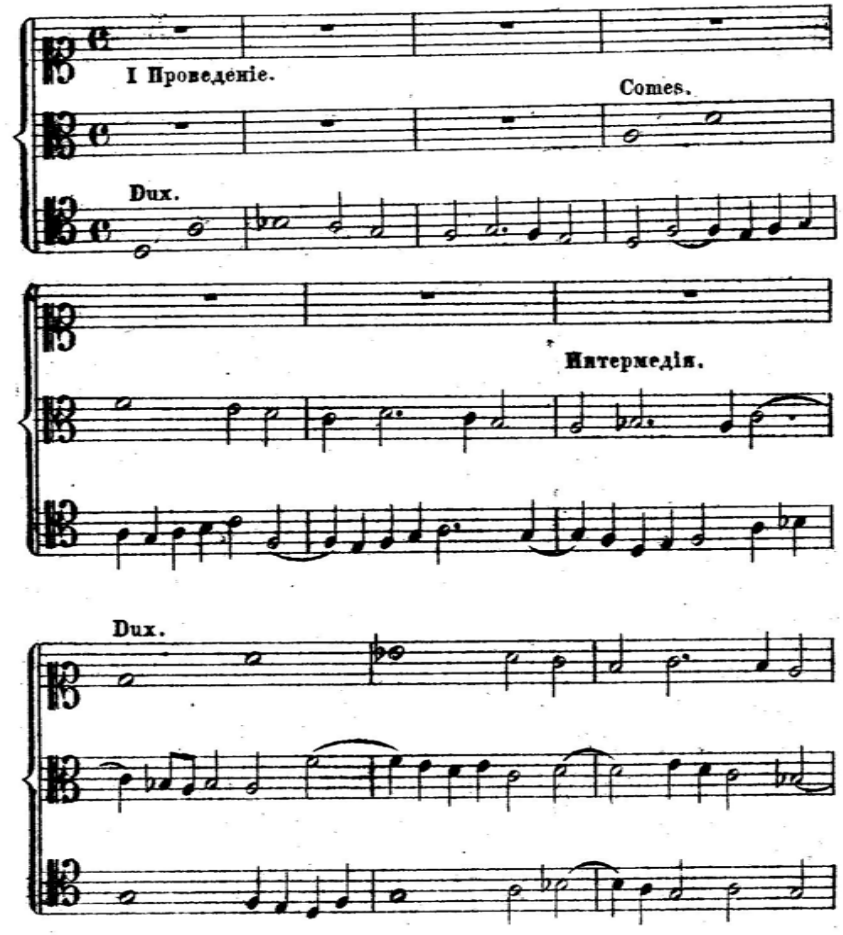


причем предшествующий голос ему контрапунктирует. Затем третий голос вступает с вождем, который мог бы правильно вступить на последней ноте спутника, так как тенор имеет в этом месте связный диссонанс.

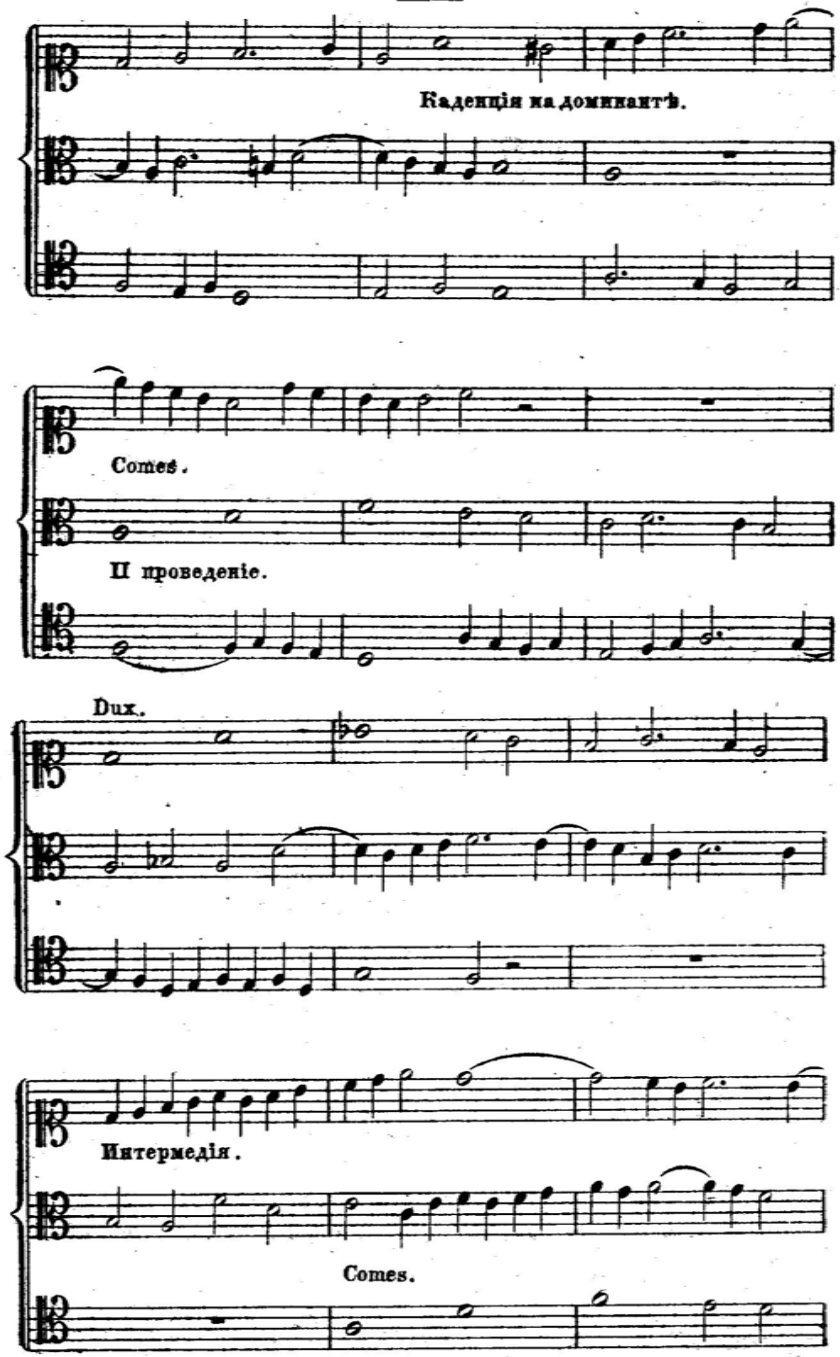


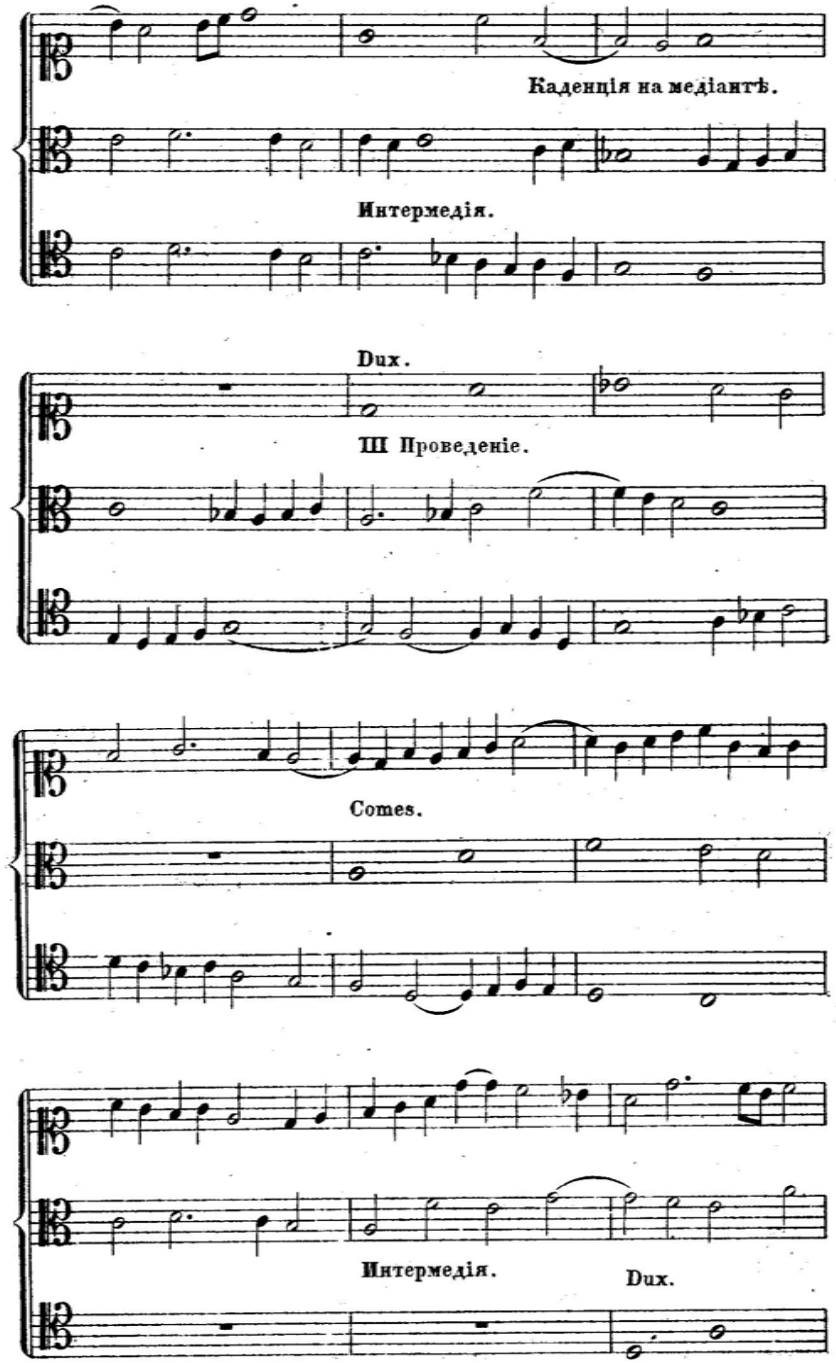
Но для того, чтобы удалить друг от друга ноты h и b, в виду их перечения, здесь вставлена небольшая интермедия подготовляющая вступление сопрано. Дальнейшее развитие фуги видно из прилагаемого образца.

Образецъ 38й. Въ дорійскомъ ладѣ.

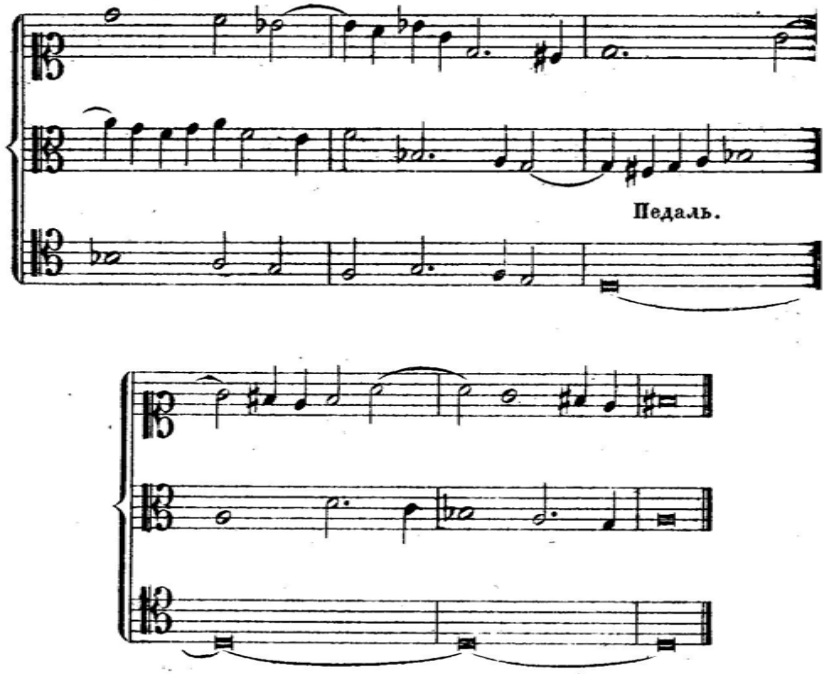


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua





Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



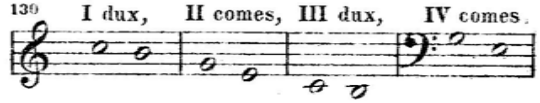
ЗАДАЧА ТРИДЦАТЬ ПЕРВАЯ.

Писать многочисленные трехголосные фуги.

§ 37.

Четырехголосная фуга в строгом стиле.

Четырехголосная фуга, по отношению к трехголосной, не представляет ничего нового. Таблицу порядка вступления темы и ответа ученик может составить сам. Начало этой таблицы следующее:



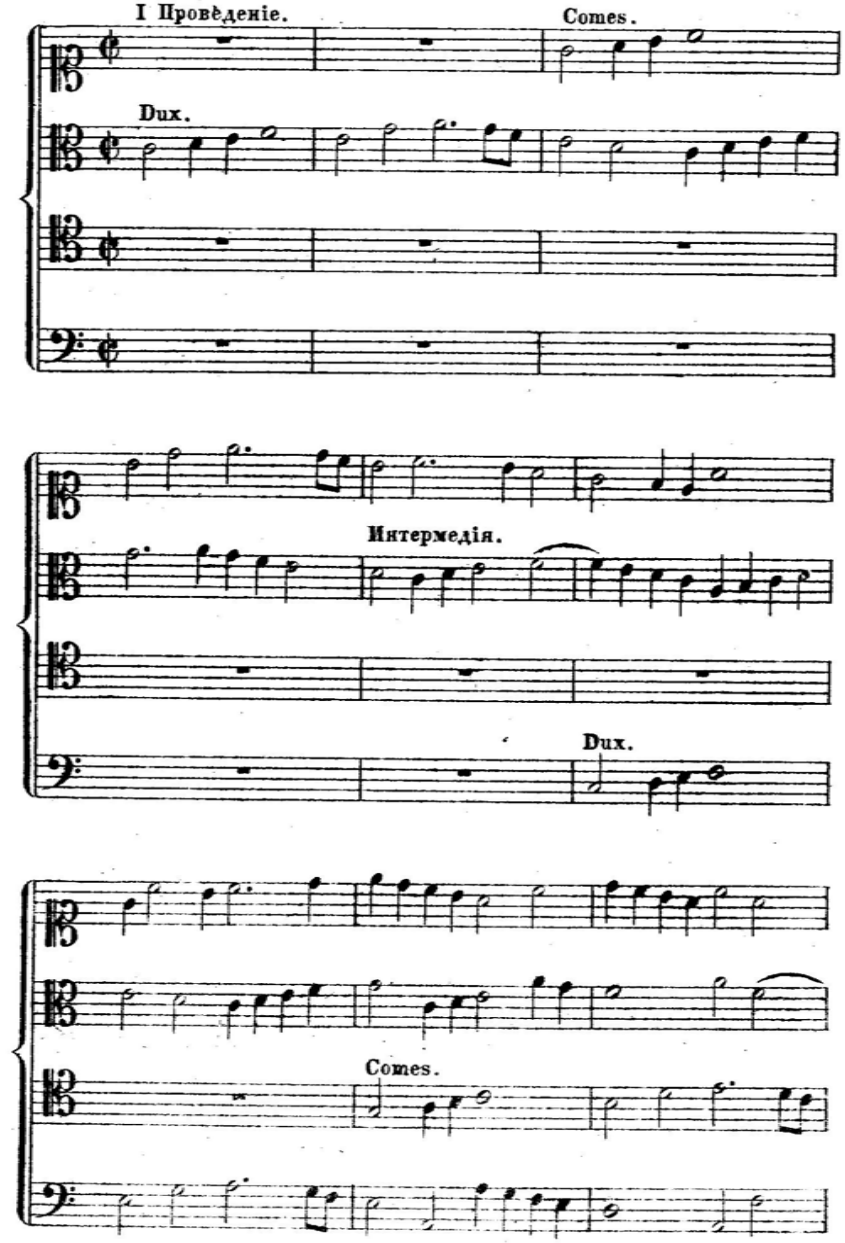
Не следует забывать, что в пределах одного проведения вождь и спутник должны следовать друг за другом поочередно. Прилагаемый образец написан насколько возможно сжато.

Относительно тонального ответа в миксолидийском и эолийском ладах см. стр. 72.

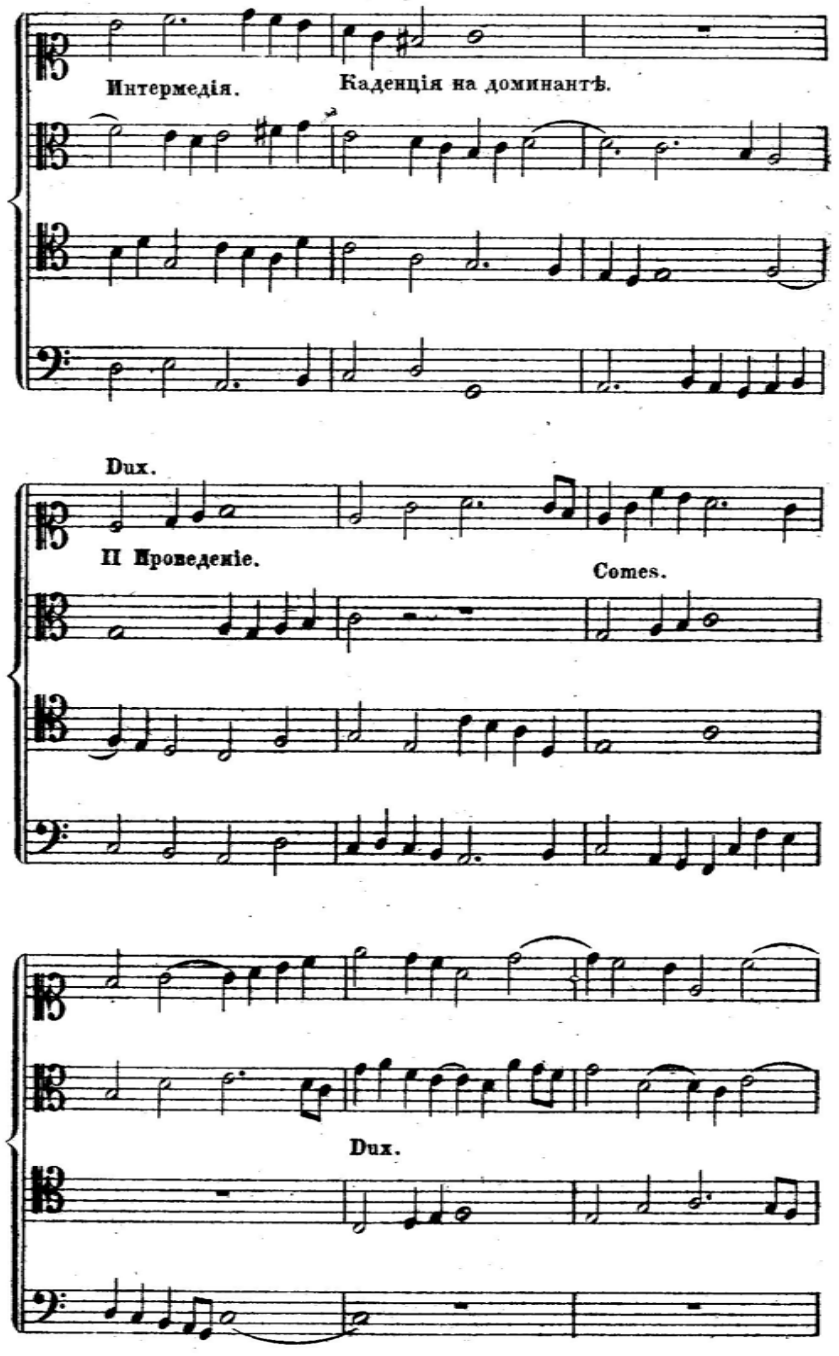
ЗАДАЧА ТРИДЦАТЬ ВТОРАЯ.

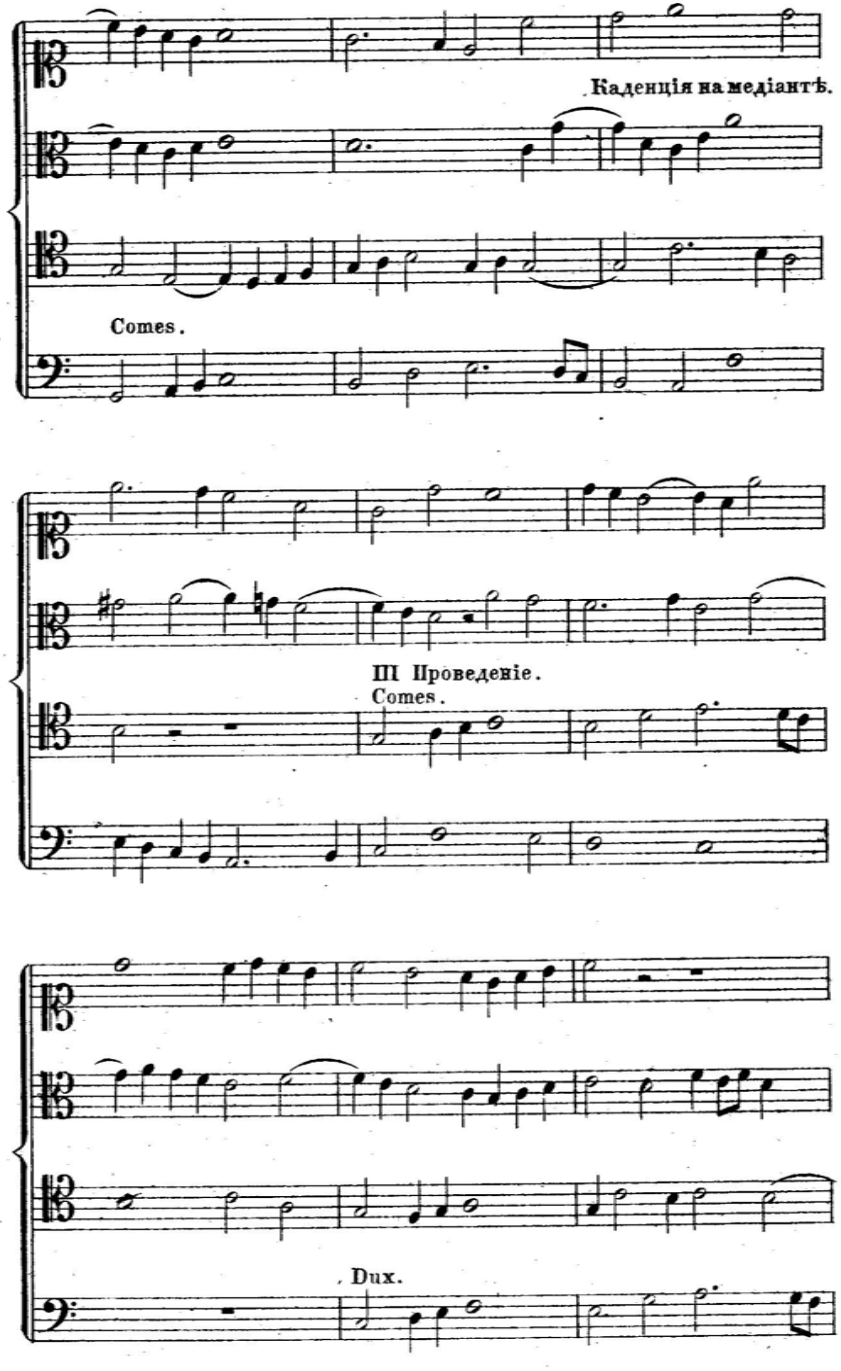
Писать многочисленные четырехголосные фуги.

Образецъ 39-й. 4хъ голосная фуга въ іонійскомъ ладѣ.

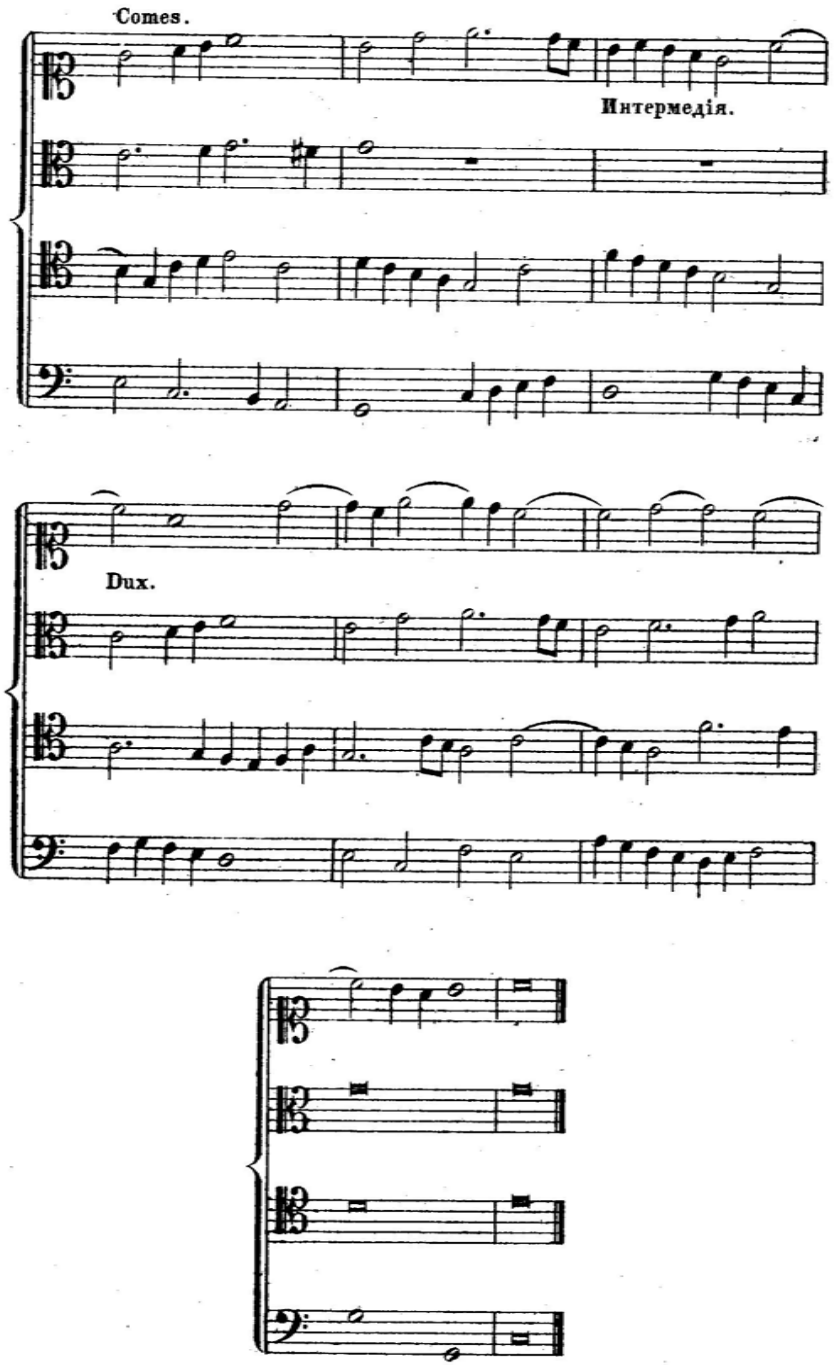


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua





Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



IV. Учение о сложном контрапункте: двойном, тройном и четверном в строгом стиле.

A. Перемещающиеся контрапункты.

§ 38.

Двойной контрапункт октавы.

Двойным контрапунктом называется способ контрапунктирования, посредством которого два голоса пишутся таким образом, что их взаимное положение относительно высоты может быть изменено. Каждый из двух голосов, написанных в двойном контрапункте, может сделаться верхним или нижним голосом. Который бы из этих голосов ни был верхним или нижним, во всяком случае они образуют правильный контрапункт.

Изменение взаимного положения двух голосов относительно их высоты называется перемещением. Те мелодии, которые в перемещении дают правильный контрапункт, называются перемещающимися.

Форма перемещения, которая чаще всего встречается и которая легче и яснее прочих, есть перемещение в октаву. Контрапункт, на котором основана эта форма перемещения, называется двойным контрапунктом октавы.

В этом контрапункте перемещение производится посредством перенесения одного из голосов на октаву. При этом получаются следующие изменения интервалов.

Совершенный консонанс примы обратится в совершенный консонанс октавы.

Совершенный консонанс квинты в диссонанс кварты.

Совершенный консонанс октавы — в совершенный консонанс примы.

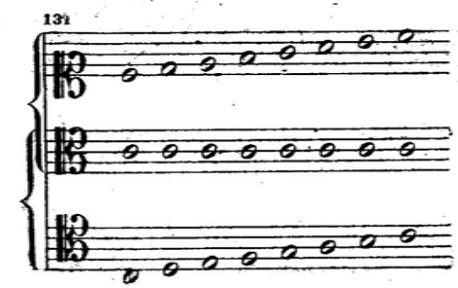
Консонанс терции — в консонанс сексты.

Консонанс сексты — в консонанс терции.

Диссонанс секунды — в диссонанс септимы.

Диссонанс септимы — в диссонанс секунды.

Диссонанс кварты — в консонанс квинты.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

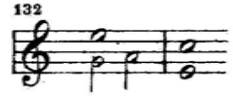
Для того, чтобы к данному голосу приписать мелодию в двойном контрапункте октавы, нужно соблюдать следующие правила, выведенные из предыдущего рассчета.

63. Октаву можно употреблять только в начале и в конце, т.-е. ее следует рассматривать, как унисон, ибо она дает унисон при перемещении.

64. С квинтою следует обращаться как с диссонансом, ибо она при перемещении дает диссонанс — чистую кварту.

Следующий пример

132

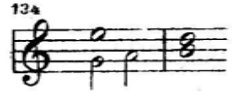


дает при перемещении

133

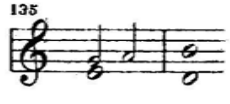
при чем диссонирующая кварта не разрешается. Напротив того, в следующем порядке

134



консонирующая квинта, будучи употреблена в качестве диссонирующей проходящей ноты, дает правильное перемещение:

135



65. Голоса не должны удаляться друг от друга далее сентимы; в начале и в конце расстояние между ними может быть в октаву, но отнюдь не должно превышать оную, ибо в противном случае голоса при перемещении будут перекрещиваться. В исключительных случаях, когда перекрещивание дозволяется, расстояние между голосами может перейти за пределы октавы.

66. Консонансами, безусловно дозволенными впродолжение сочинения, остаются только терция и секста. В контрапункте ноты против ноты, за исключением начала и конца, приходится ограничиваться только этими двумя консонансами. Остальные разряды контрапункта дают возможность вносить некоторое разнообразие в голоса, посредством проходящих нот и связок.

ЗАДАЧА ТРИДЦАТЬ ТРЕТЬЯ.

Писать двухголосные задачи в двойном контрапункте:

1) в разных разрядах контрапункта, преимущественно в смешанном;

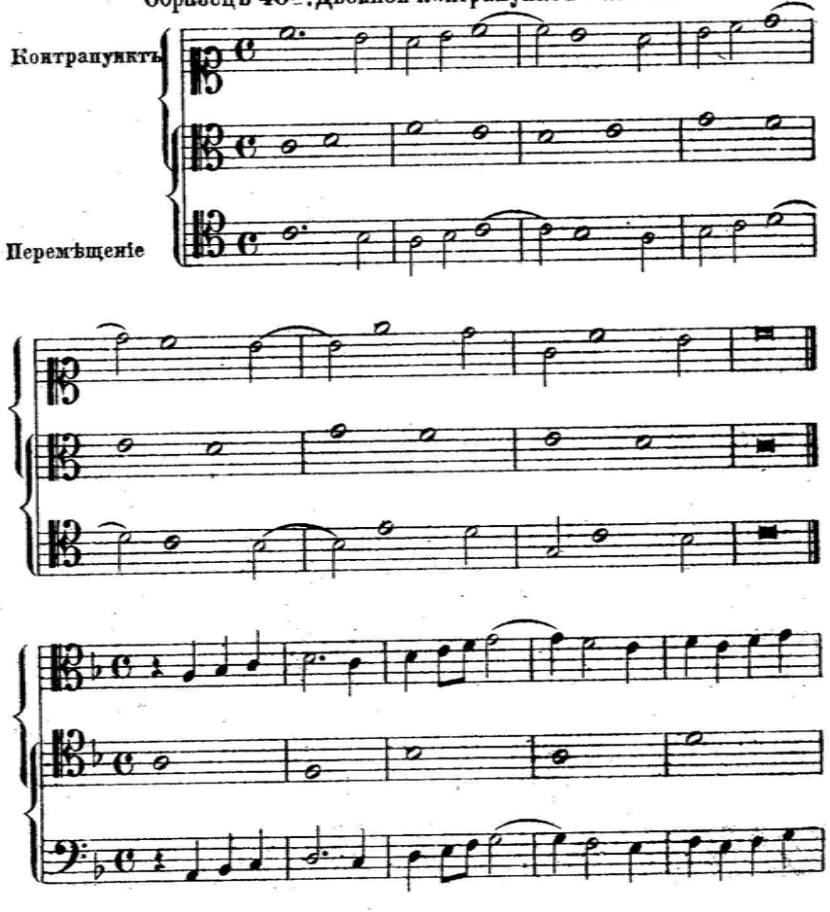
2) в форме имитаций.

Каждую задачу следует проверять, выписывая ее перемещение.

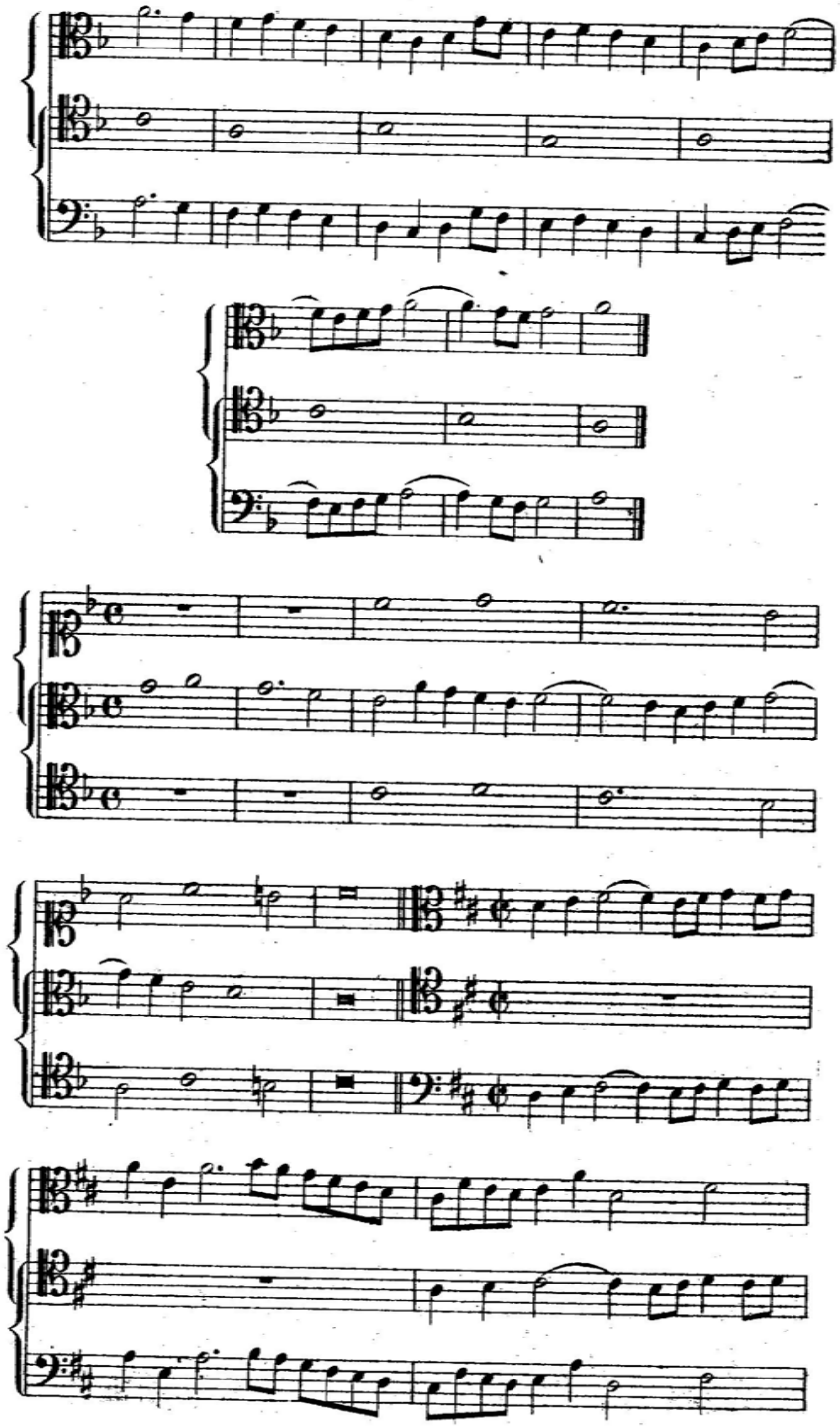
Ученику следует писать как можно более подобных упражнений, так как эти работы принесут пользу и при изучении свободного стиля.

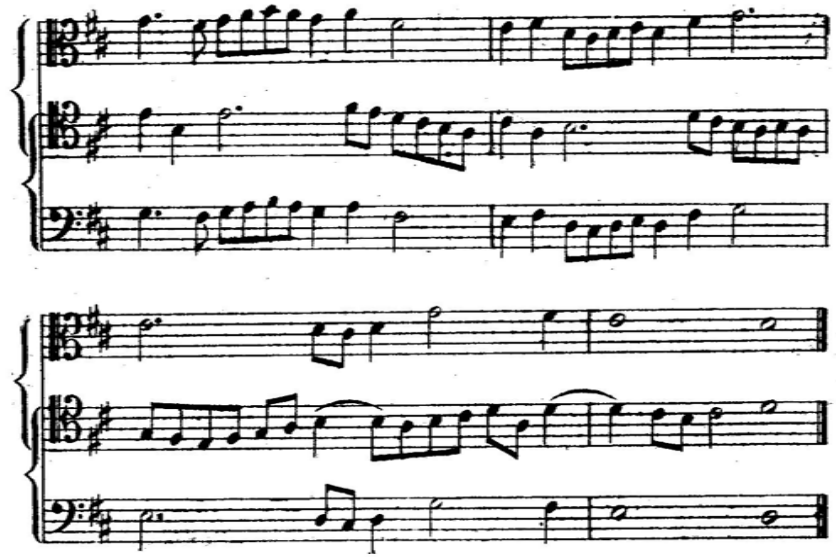
Двойной контрапункт октавы есть самый богатый из всех перемещающихся контрапунктов; кроме того, сочинение в этом контрапункте представляет несравненно меньше трудностей, чем сочинение во всех остальных. От этого контрапункта происходят все прочие контрапункты октавы и в большинстве случаев могут быть им заменяемы. Все остальные перемещающиеся контрапункты не только встречаются в композиторской практике несравненно реже двойного контрапункта октавы, но даже некоторыми композиторами считаются вовсе бесполезными. В учебнике нельзя обойти молчанием этих контрапунктов, но в виду их меньшего применения ученику следует ограничиться лишь немногими в них упражнениями.

Образецъ 40й. Двойной контрапунктъ октавы.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua





§ 39.

Тройной контрапункт октавы.

67. Если написать трехголосное сочинение таким образом, чтобы каждые два голоса были способны к перемещению в двойном контрапункте октавы, то получается тройной контрапункт. Таким образом, в тройном контрапункте каждый из трех голосов в соединении с одним из остальных, составляет двойной контрапункт. Следовательно эти три голоса можно ставить в такие же отношения друг к другу, какие получаются от перестановки трех величин:

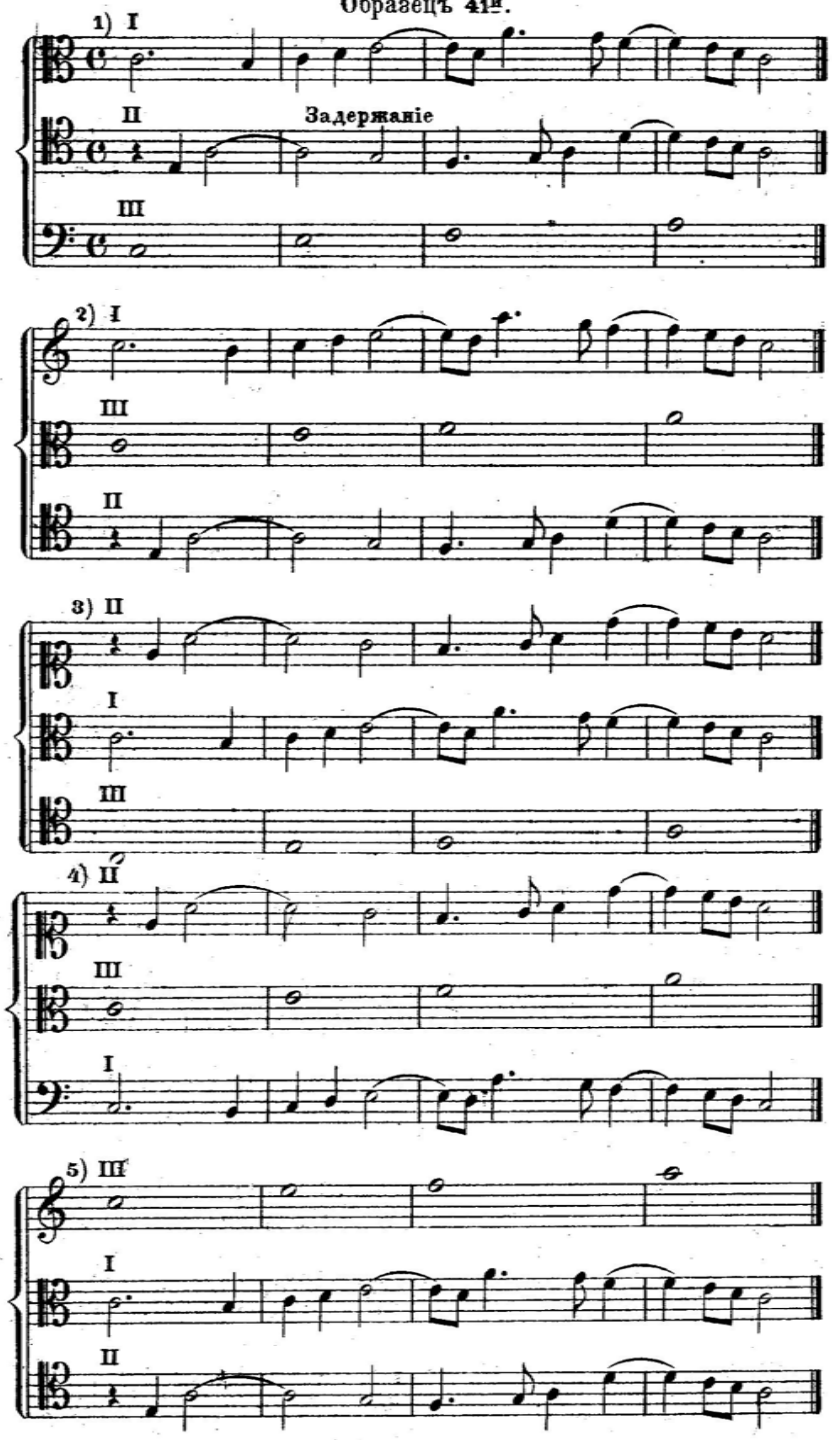
1	2	3
1	3	2
2	1	3
2	3	1
3	1	2
3	2	1

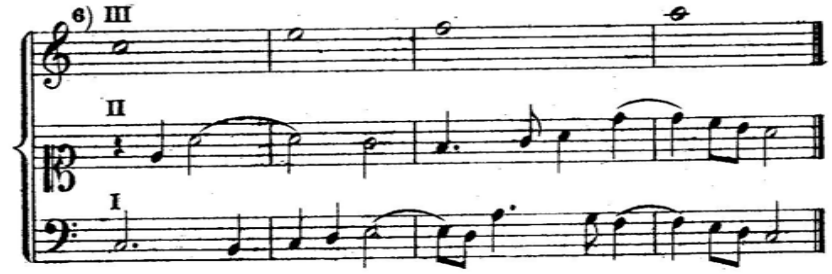
Таким образом, тройной контрапункт допускает шесть комбинаций голосов. Здесь прилагается небольшой пример со всеми его перемещениями.

(В тройном контрапункте нельзя избегнуть ни унисона ни октавы, так как в противном случае сочинение его будет представлять слишком много затруднений. Нельзя также отказываться и от перекрещивания голосов).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Образецъ 41й.



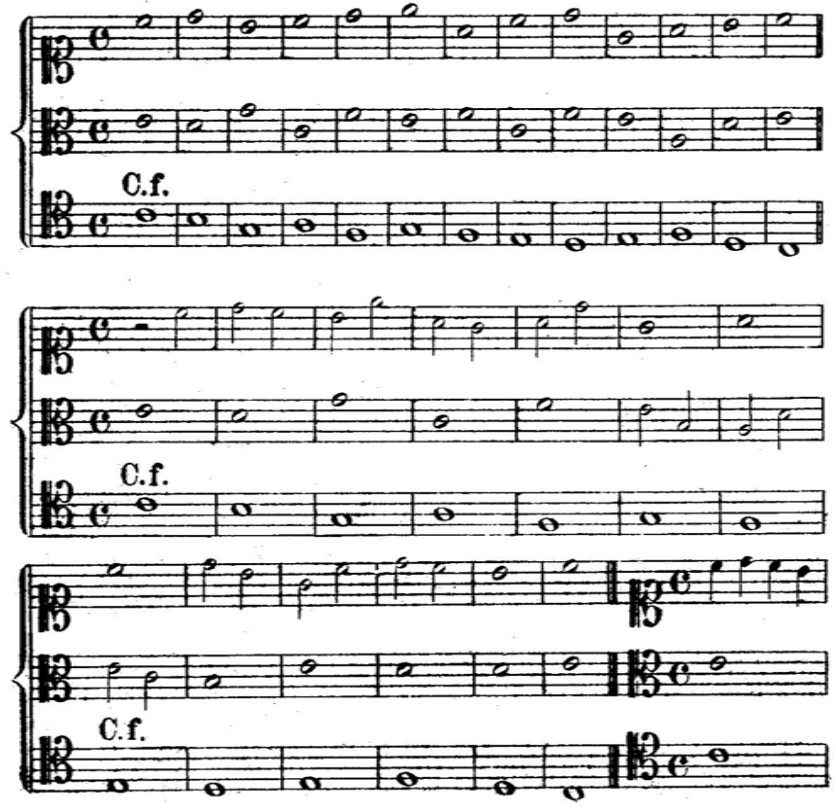


2-е, 5-е и 6-е перемещение транспонированы для того, чтобы голоса не выступали за пределы пяти линий.

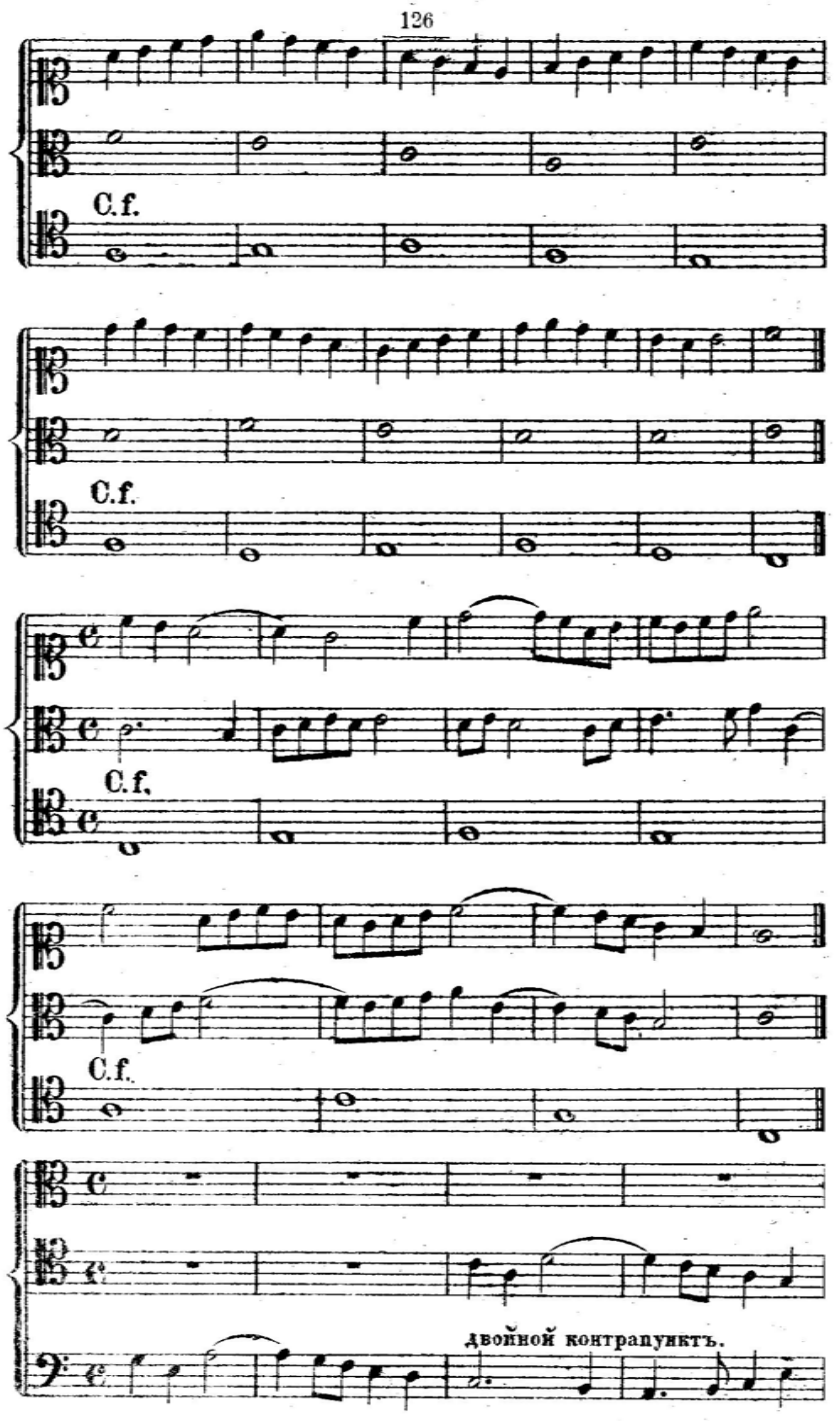
ЗАДАЧА ТРИДЦАТЬ ЧЕТВЕРТАЯ.

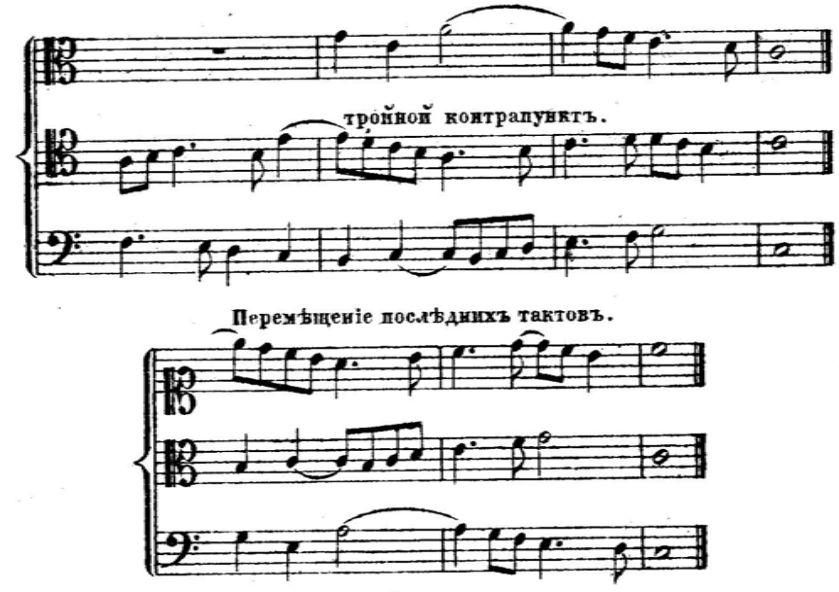
Писать тройные контрапункты преимущественно в смешанном разряде и в форме имитации.

Образецъ 42й.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua





В очень редких случаях бывает возможно избежать терции в заключительном аккорде подобно тому, как это сделано в последнем примере. Между тем заключительный аккорд, в котором не выпущена терция, образует в двух перемещениях секстаккорд, т.-е. такой аккорд, которым кончить нельзя. Отсюда следует, что подобные контрапункты только тогда остаются способными к перемещению, когда они находятся не в конце сочинения, а внутри его. В тех случаях, когда они самостоятельно заканчивают сочинение, два перемещения требуют изменения сексты в унисон или октаву.

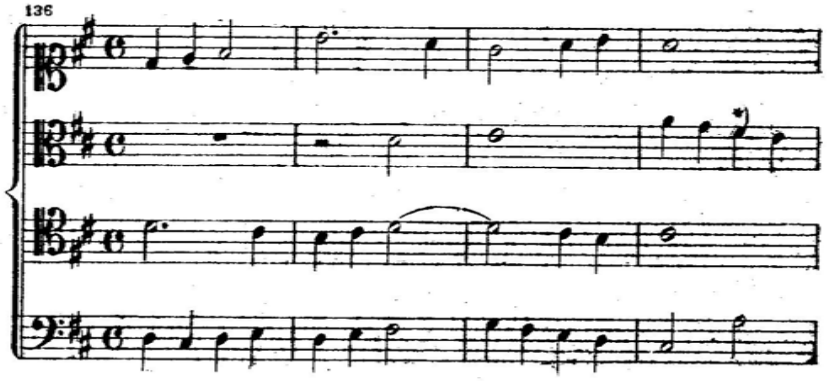
§ 40.
Четверной контрапункт октавы.

Сочинение в четверном контрапункте представляет еще более трудностей, чем в тройном, особенно если при этом избегать пауз. Употребление пауз, хотя и облегчает работу, но делает упражнения менее полезными, временно обращая четверной контрапункт в двойной или тройной.

Особенные затруднения в четверном контрапункте представляет применение связки, в виду которого можно допустить небольшие вольности в разрешении интервалов. Таким образом в следующем примере кварта не разрешается обыкновенным способом, а идет в сексту при противоположном движении обоих голосов.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

136



Так как в этом контрапункте терция и секста суть единственные гармонические созвучия, то в тех голосах, которые пишутся сначала, следует стараться помещать как можно больше унисонов и октав (конечно, употребленных правильно), сохраняя таким образом терции и сексты для последнего голоса. Вообще, во всех работах, обставленных сложными условиями, следует с самого начала выполнять наибольшие трудности и поэтому в данном случае следует начинать с самых невыгодных интервалов. Всякое сочинение в четверном контрапункте допускает следующие перемещения четырех голосов:

1	2	3	4
1	2	4	3
1	3	2	4
1	3	4	2
1	4	2	3
1	4	3	2
2	1	3	4
2	1	4	3
2	3	1	4
2	3	4	1
2	4	1	3
2	4	3	1
3	1	2	4
3	1	4	2
3	2	1	4
3	2	4	1
3	4	1	2
3	4	2	1
4	1	2	3
4	1	3	2
4	2	1	3
4	2	3	1
4	3	1	2
4	3	2	1

*) Эта нота в одних перемещениях будет считаться за основной тон трезвучия, в других за проходящий диссонанс на сильном времени.

Всего на всего двадцать четыре перемещения, из которых подчеркнутые более всего отличаются друг от друга.

Выписать все 23 перемещения предыдущего примера.

ЗАДАЧА ТРИДЦАТЬ ПЯТАЯ.

Писать по предыдущему примеру четверные контрапункты; некоторые из них писать в форме имитации.

§ 41.

Двойные контрапункты других интервалов.

Два голоса могут быть написаны таким образом, что допускают перемещение в любом интервале. Эти перемещения обыкновенно делаются в интервалах, следующих за октавою, т.-е.

в ноне (вместо секунды),
в дециме (вместо терции),
в ундециме (вместо кварты),
в дуодециме (вместо квинты),
в терцдециме (вместо сексты),
в квартдециме (вместо септимы).

Из этих контрапунктов наиболее богатый комбинациями—контрапункт дуодецимы, так как в нем каждый голос может сверху или снизу удваиваться терциями; поэтому он преимущественно годится для тех контрапунктов, которые основаны на движении параллельными терциями.

В учении о каноне каждый из этих двойных контрапунктов пригодится при сочинении бесконечных канонов в разных интервалах. Впрочем ученику нет надобности упражняться отдельно в каждом из этих контрапунктов. Достаточно ознакомиться со способом возможно легкого их составления. Этот способ заключается в том, что вместе с данным голосом пишется и его перемещение в требуемом интервале на особой строчке, а контрапункт пишется между ними. Таким образом, для этого способа нужны три строчки. На одной из крайних строчек пишется данный голос, на другой его перемещение, на средней строчке контрапункт. Здесь прилагаются на каждый из упомянутых контрапунктов примеры, разработанные указанным способом. Во всех этих случаях вся задача заключается в том, чтобы написать контрапункт, который бы годился для каждого из двух голосов. При этом, в виду трудности задачи, допускаются небольшие вольности.

ЗАДАЧА ТРИДЦАТЬ ШЕСТАЯ.

Составить несколько контрапунктов по приводимым ниже примерам.

К облегчению работы служит следующий способ: составляется схема перемещения каждого данного контрапункта и, как особенно удобные, обозначаются те консонансы, которые при перемещении

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

также дают консонансы; диссонансы же, дающие при перемещении консонансы, обозначаются только как удобные. Напр., схема для двойного контрапункта децимы;

1	2	3	4	5	6	7	
3	2	1	7	6	5	4	

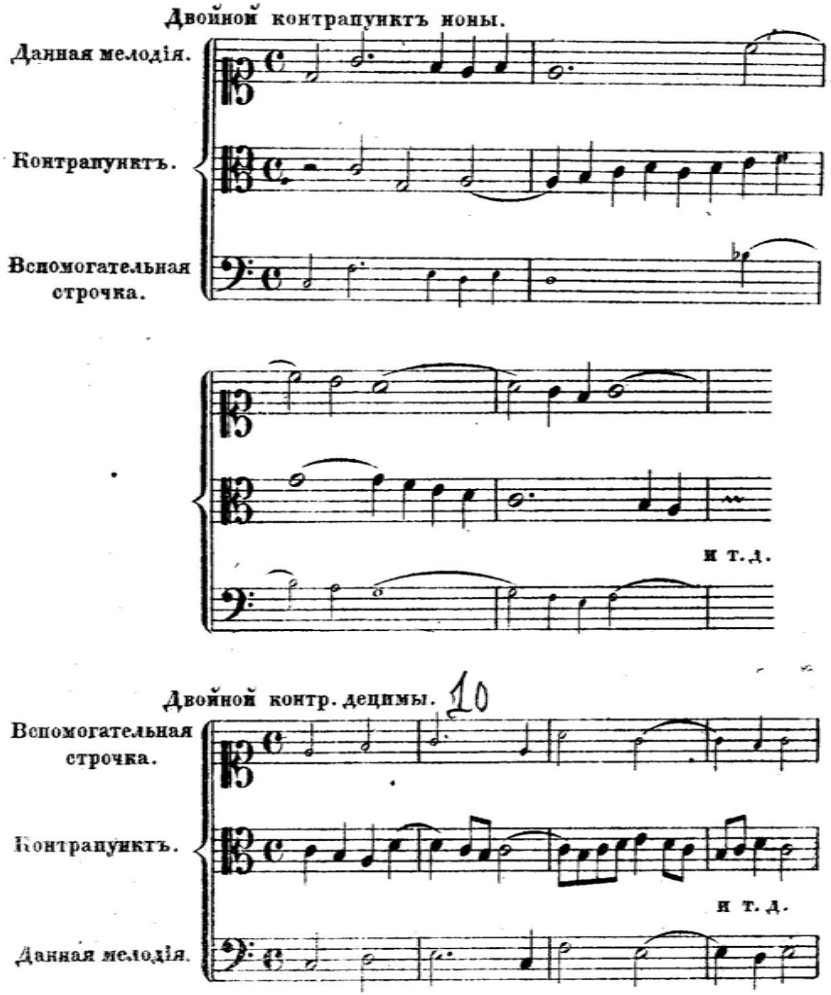
ноны:

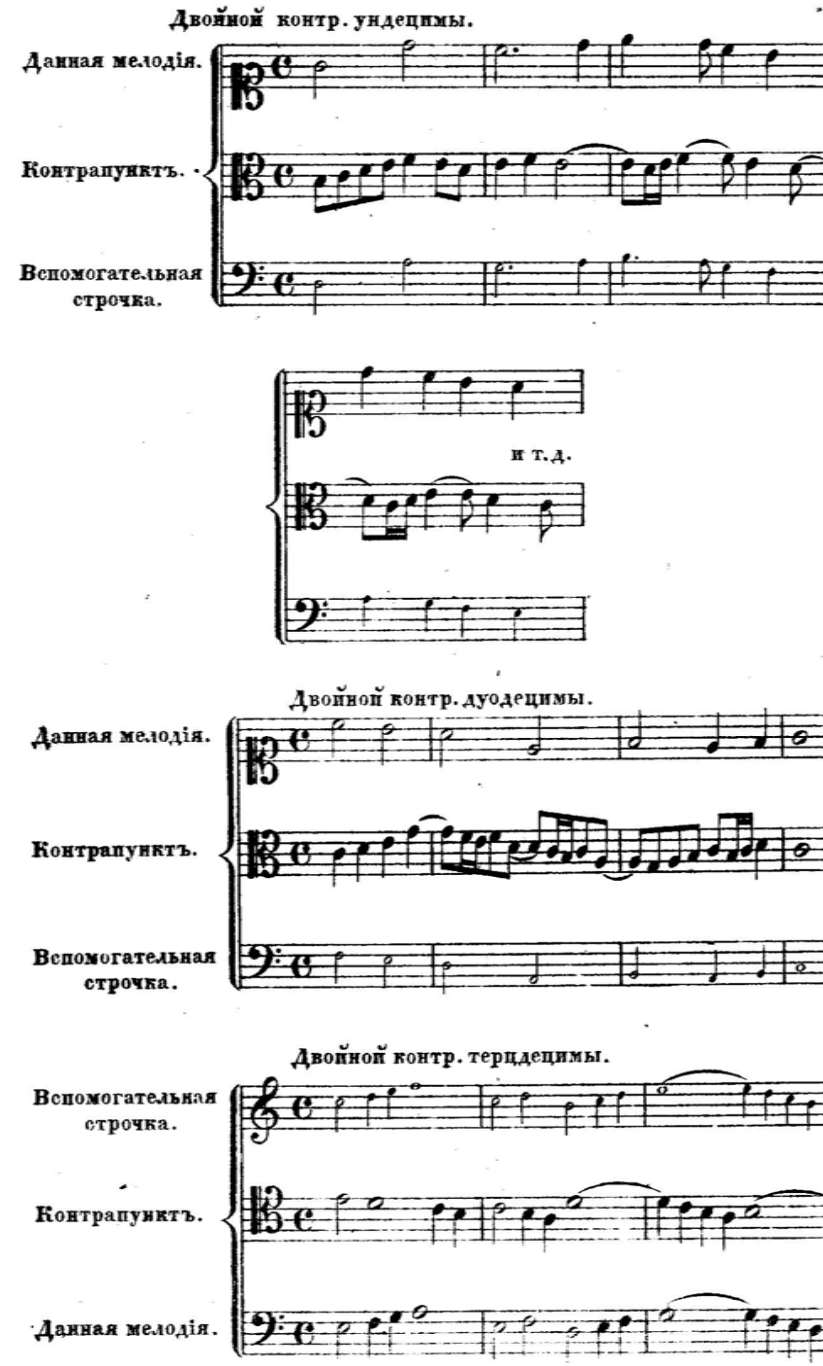
1	2	3	4	5	6	7	
2	1	7	6	5	4	3	

терцдецимы:

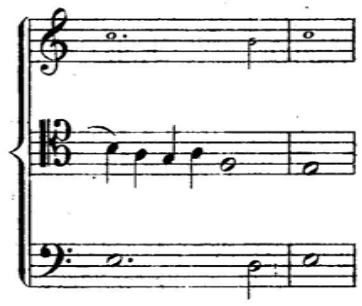
1	2	3	4	5	6	7	
6	5	4	3	2	1	7	

Образецъ 43.

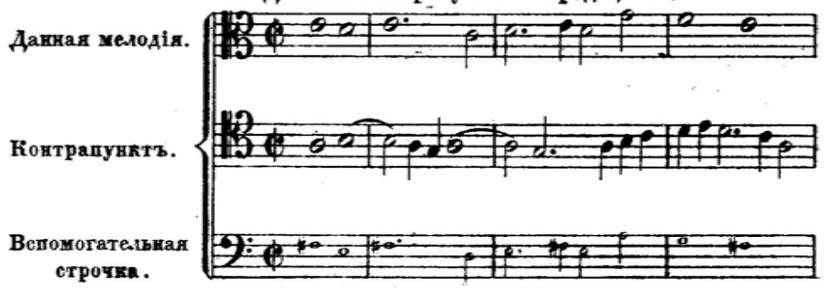




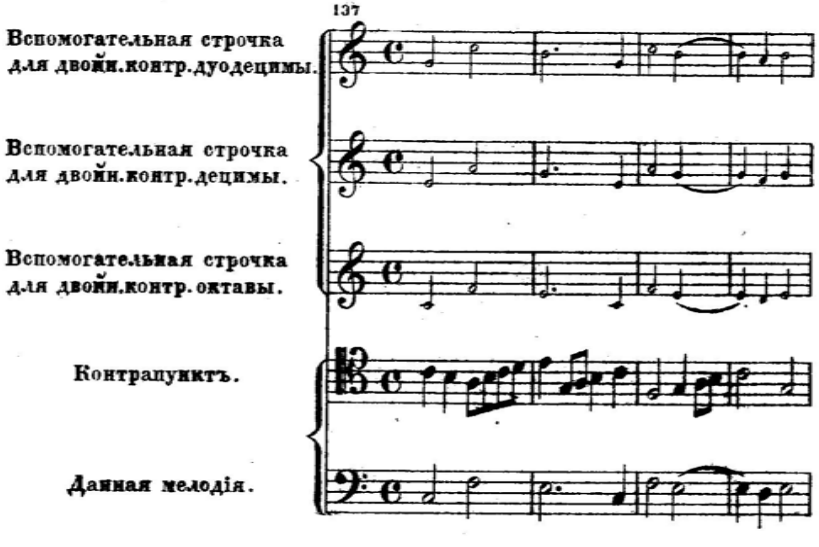
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Двойной контрапунктъ квартдецимы.



Можно составить контрапункты таким образом, что они будут способны к перемещению в разные интервалы; напр., одновременно в октаву и дециму, или одновременно в октаву, дециму и дуодециму. Для сочинения таких контрапунктов употребляются несколько вспомогательных строчек.

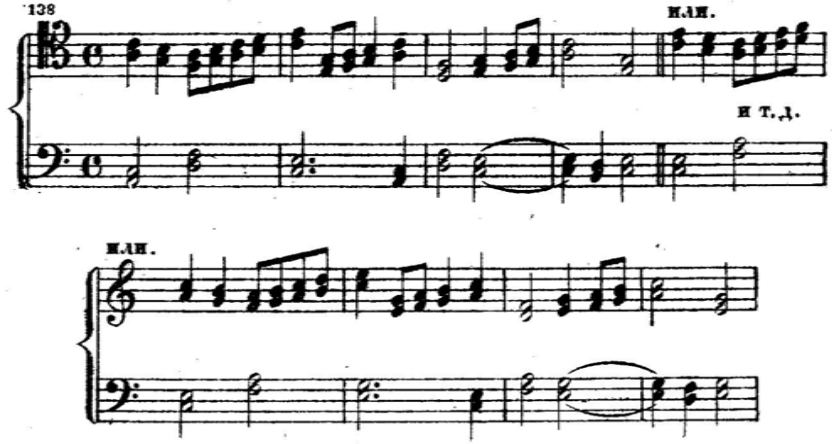


Один из известнейших примеров соединения двух контрапунктов находится в большой фуге «Kyrie eleison» из реквиема Моцарта, в которой обе темы перемещаются в октаве и дуодециме. Впрочем эта фуга написана не в строгом стиле, а в современном.

Следующая схема, лежащая в основании предыдущего примера, служит для составления контрапункта, допускающего одновременно перемещение в октаву, дециму и дуодециму.

1	2	3	4	5	6	7
1	7	6	5	4	3	2
3	2	1	7	6	5	4
5	4	3	2	1	7	6

Такой контрапункт можно сделать трех- или четырехголосным, посредством удвоения голосов терциями.



Б. Двойной, тройной и четверной контрапункт в фуге.

§ 42.

Двойной контрапункт октавы примененный к простой фуге.

В простой фуге часто представляется случай к употреблению двойного контрапункта. Можно, напр., писать интермедии в двойном контрапункте для того, чтобы повторять их в неперемещении. Тот же способ можно применять и к целым проведениям. Впрочем эти применения двойного контрапункта вполне зависят от произвола композитора и от условий предстоящей ему задачи.

Важнейшее и самое обыкновенное применение двойного контрапункта в простой фуге встречается при сочинении противосложения. Если противосложение написать в двойном контрапункте, то оно может быть удержано втечение всей фуги. Хотя этим и затрудняется составление первоначального эскиза фуги (именно вследствие противосложения в двойном контрапункте), но последующее выполнение фуги зна-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

чительно облегчается. Вообще следует разрешать наиболѣшие трудности во время скицированія, облегчая себѣ такимъ образомъ дальнѣйшее выполненіе сочиненія. Следует преимущественно обращать вниманіе на существенное, оставляя все несущественное на долю умѣнія и механическаго труда.

Не смотря на применение двойного контрапункта к противосложению, сама фуга все-таки остается простою. В фугах Баха и его наиболее выдающихся предшественников противосложение большею частию написано в двойном контрапункте и сохраняется впродолжение всей фуги. Бывают реже случаи, что противосложение, написанное в двойном контрапункте, не удерживается в течение сочинения. В таких фугах двойной контрапункт следует рассматривать, как случайный.

ЗАДАЧА ТРИДЦАТЬ СЕДЬМАЯ.

Сочинить несколько фуг с противосложением в двойном контрапункте октавы, сохраняя это противосложение втечение всего сочинения.

§ 43.

Двойные контрапункты других интервалов (не октавы)

также встречаются в фугах, о чем было упомянуто в § 41 и подтверждено примером из реквиема Моцарта. Но результаты от применения их слишком незначительны, чтобы побудить ввести в настоящий курс особые упражнения в подобных фугах.

§ 44.

Двойная фуга.

Двойной контрапункт служит основаніем для особого вида фуги с двумя темами. Такая фуга называется д в о й н о й. Если бы обе темы двойной фуги были написаны в простом контрапункте, то во все продолжение сочинения оне должны бы были каждый раз являться в одном и том же отношении одна к другой, что сделало бы сочинение фуги почти невозможным. Поэтому обе темы двойной фуги должны быть написаны в двойном контрапункте.

§ 45.

Двухголосная двойная фуга.

68. В двухголосной двойной фуге обе темы или вступают вместе с самого начала и таким образом проводятся во всех трех проведеніях, или п е р в а я т е м а одна проводится в первом проведении, в т о р а я одна проводится во втором проведении, в третьем проводятся о б е. Обе темы могут также проводиться в обоих последних проведениях.

В большей части двойных фуг великих композиторов встречается более трех проведений, но для ученических упражнений этого количества совершенно достаточно. В двухголосной двойной фуге, в которой

обе темы вступают одновременно с самого начала, очень трудно соблюсти все правила, касающиеся вступления и умолканія голосов, так как трудно ввести требуемые паузы. Ученик должен во всяком случае стараться исполнять эти правила, не смотря на то, что великие композиторы часто их нарушали. Ученику следует руководствоваться прилагаемыми образцами, которые могут заменить дальнейшие об'ясненія.

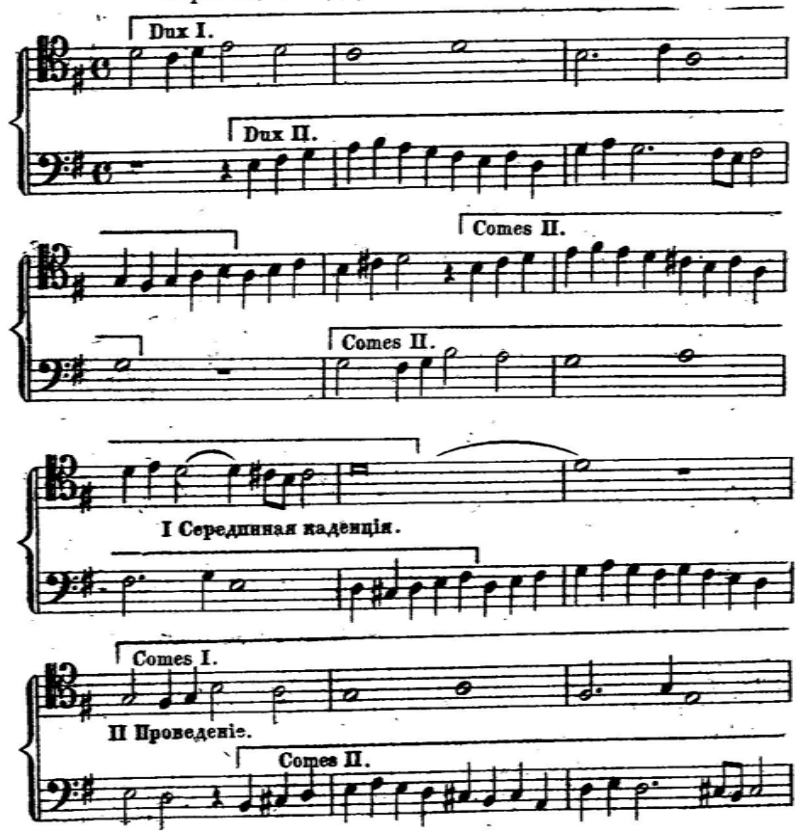
69. Для того, чтобы обе темы двойной фуги яснее отличались одна от другой, почти необходимо, чтобы начало одной темы не совпадало с началом другой.

Кроме того, оне, насколько возможно, должны различаться по ритму; впрочем это различие не должно доходить до преувеличения.

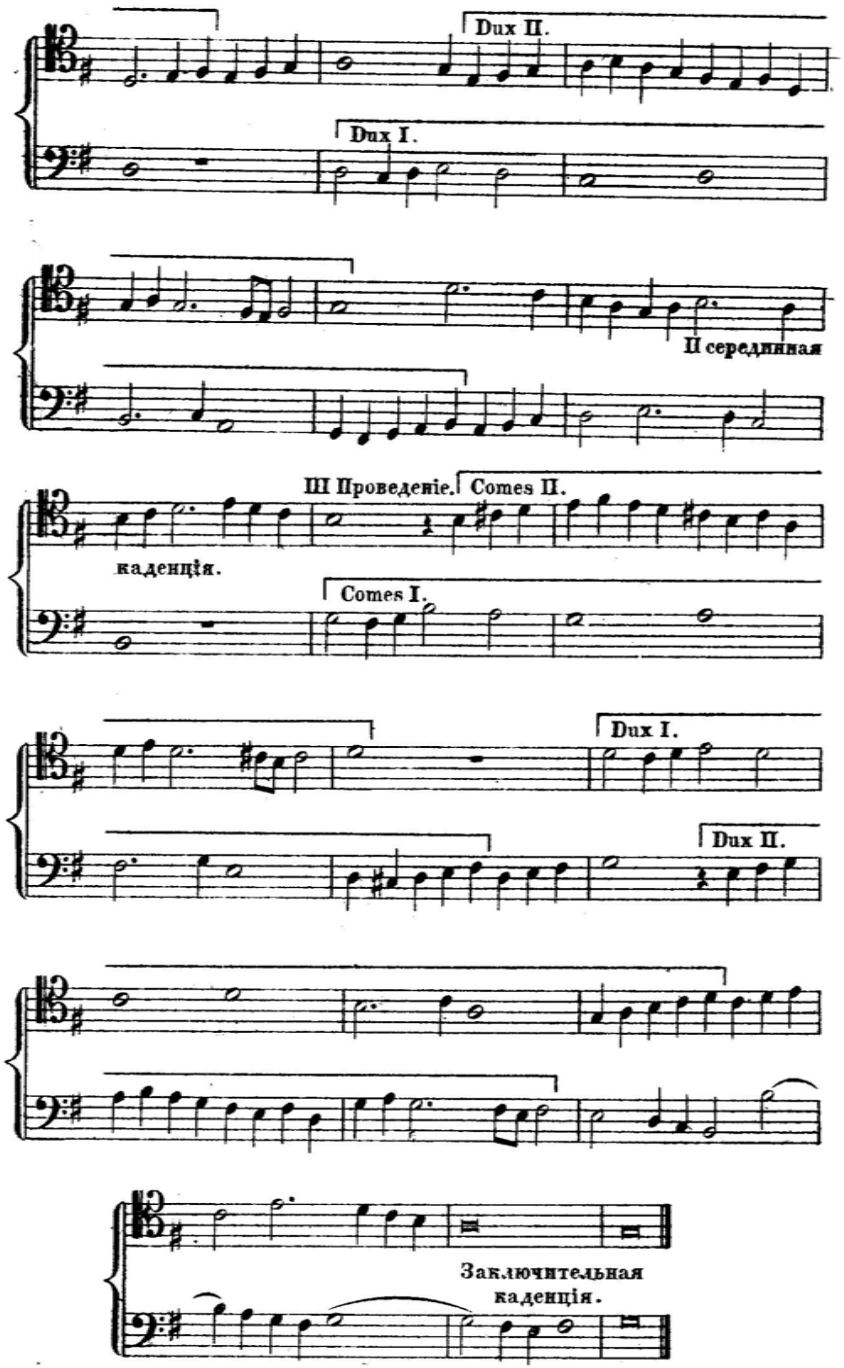
ЗАДАЧА ТРИДЦАТЬ ВОСЬМАЯ.

Писать двухголосные двойные фуги по вышеизложенным правилам.

Образецъ 44й. Двухголосная двойная фуга.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



§ 46.

Трехголосная двойная фуга.

В трехголосной двойной фуге существуют те же формы, как и в двухголосной. Присутствие свободного третьего голоса весьма облегчает сочинение фуги.

В трехголосной двойной фуге, так же как и в двухголосной, различия в форме зависят от того, вступают ли обе темы вместе с самого начала фуги или же порознь в различных проведениях.

Первая форма.

Обе темы во всех проведениях.

Вторая форма.

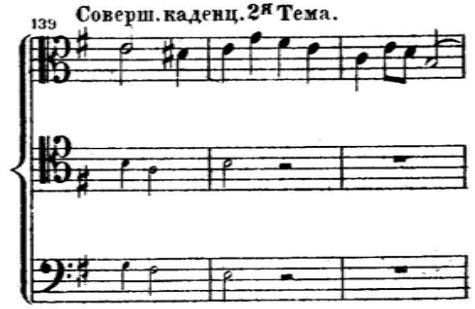
Первое проведение: первая тема.
Второе проведение: вторая тема.
Третье проведение: обе темы.

Третья форма.

Первое проведение: первая тема.
Второе проведение: обе темы.
Третье проведение: обе темы.

В двойных фугах, кроме двух тем, встречается иногда также противосложение в двойном контрапункте, сохраняемое впродолжение всего сочинения.

Когда вторая тема вступает только со второго проведения, тогда дозволяется, непосредственно перед ее вступлением, сделать во всех голосах каденцию (даже совершенную), для того, чтобы яснее выделить это вступление.



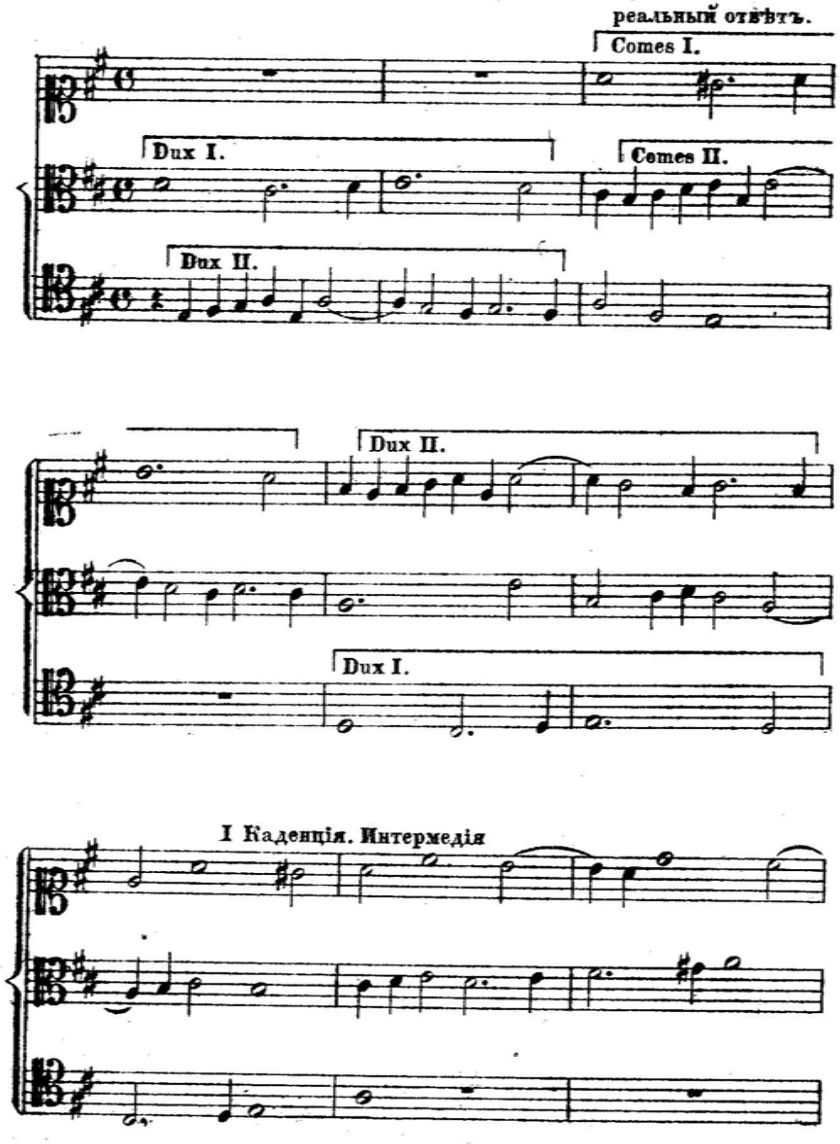
Таким образом можно поступить и в том случае, когда в третьем проведении обе темы в первый раз встречаются одновременно.

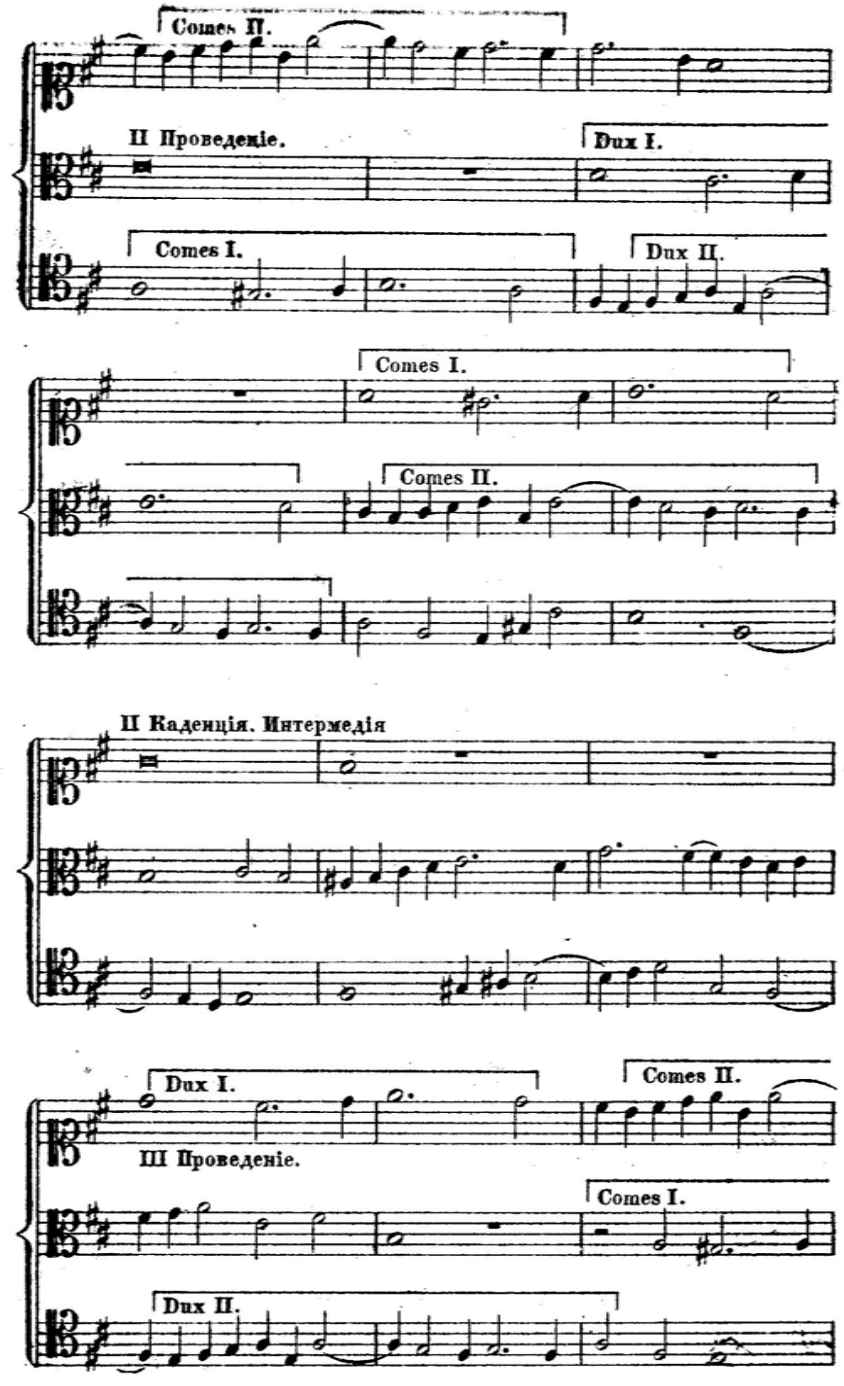
Большинство двойных фуг имеют более трех проведений, но в задачах следует ограничиваться тремя.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

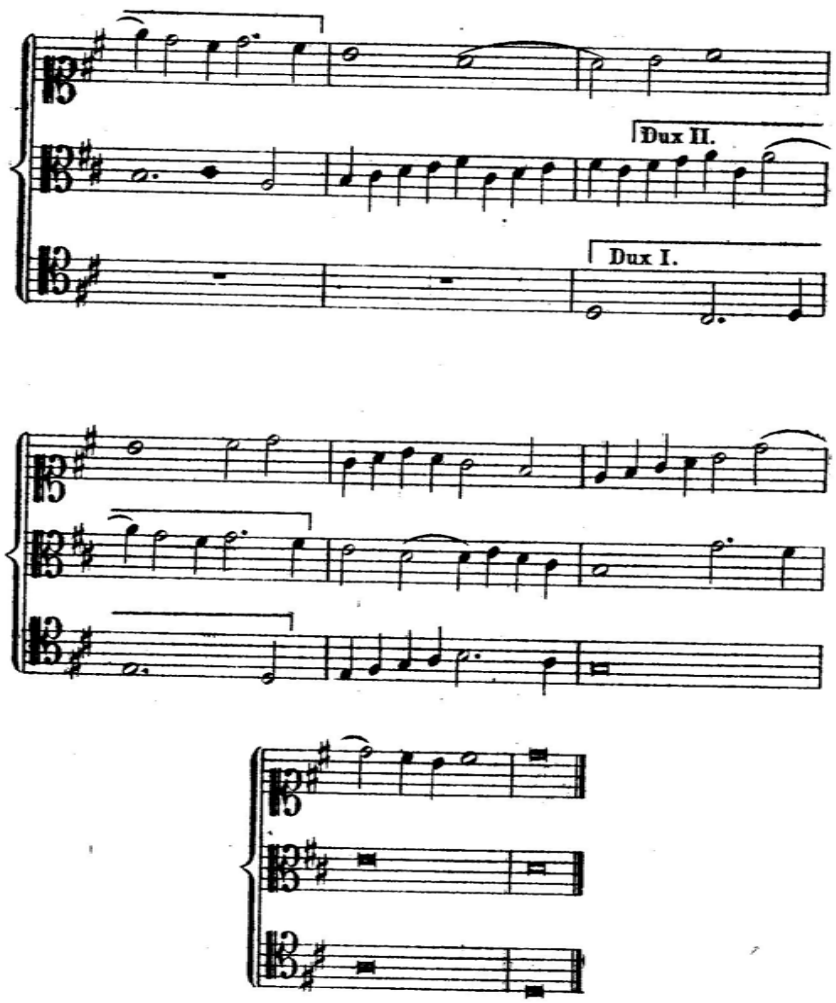
Писать трехголосные фуги.

Образецъ 45й Трехголосная двойная фуга.





Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



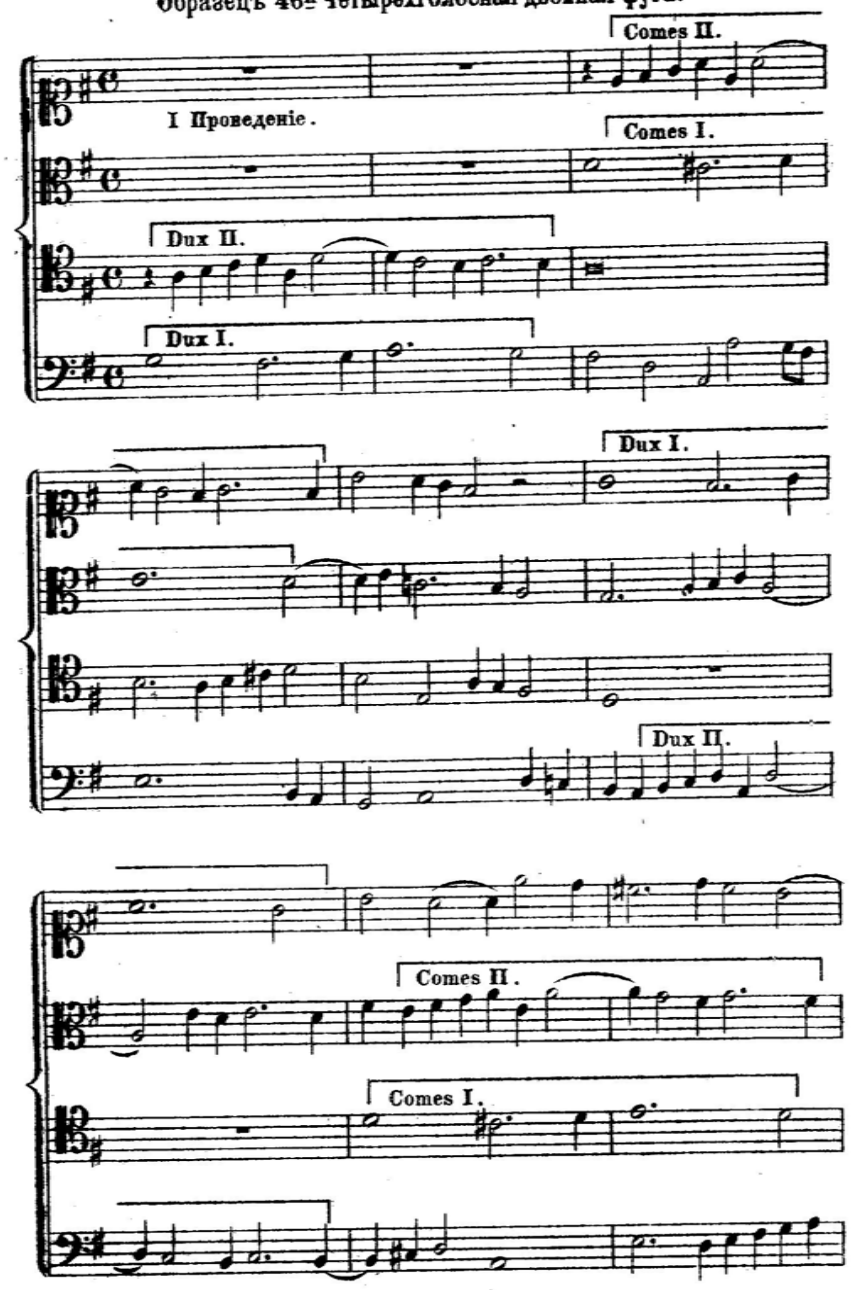
§ 47.

Четырехголосная двойная фуга.

ЗАДАЧА СОРОКОВАЯ.

Писать четырехголосные двойные фуги.

Образецъ 46й Четырехголосная двойная фуга.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

I. Каденція интермедія.

Comes I.

II. Проведеніе

Dux I.

Comes II.

Dux II.

Comes II.

Comes I.

Dux II.

Dux I.

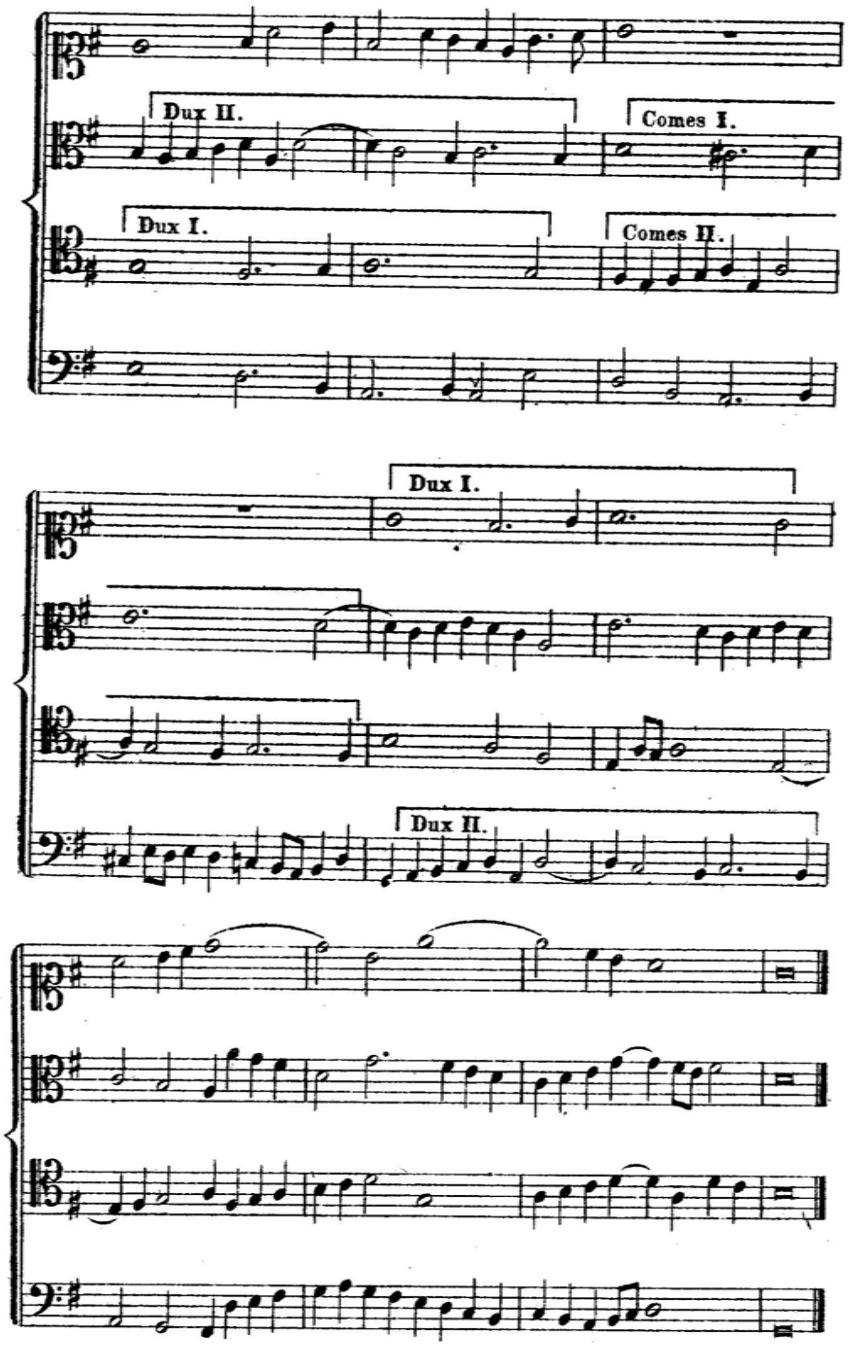
II. Каденція интермедія.

Comes II.

III Проведеніе.

Comes I.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



§ 48.

Применение тройного контрапункта к фуге. Тройная фуга.

Если написать к трехголосной фуге оба противосложения так, чтобы они были способны к перемещению, т.-е. чтобы каждые два голоса образовали двойной контрапункт, а все три голоса—тройной, то эти противосложения могут удерживаться втечение всей фуги. От этого фуга еще не сделается тройной фугой, подобно тому, как фуга с противосложением в двойном контрапункте не есть двойная фуга (см. § 42).

Для простой фуги, в которой удерживаются оба противосложения, годится всякий тройной контрапункт, если в нем есть хотя одна тема достаточно характеристичная для фуги.

В настоящей тройной фуге темы должны быть вводимы таким образом, чтобы по вступлению их было видно, что это темы. Для этого

в первом проведении вводятся все три темы вместе,

или же одна за другою вступают в разных проведениях.

В первом случае всегда есть возможность в течение фуги удалить на время ту или другую тему и ограничиться двумя или даже одной темой.

Во втором случае получаются следующие главные формы:

Первое проведение: первая тема.
Второе проведение: вторая тема.
Третье проведение: первая и вторая вместе (для двойной фуги достаточно этих трех проведений).
Четвертое проведение: третья тема.
Пятое проведение: все три темы.

Таким образом, для тройной фуги приходится увеличить число проведений.

Следующая форма хотя и сокращеннее предыдущей, но почти также ясна:

Первое проведение: первая тема.
Второе проведение: первая и вторая.
Третье проведение: первая, вторая и третья.

Из двойной фуги первого рода получается следующая форма тройной:

Первое проведение: первая и вторая темы.
Второе проведение: третья тема.
Третье проведение: все три темы.

Все три темы могут также быть проведены во втором и третьем проведении.

ЗАДАЧА СОРОК ПЕРВАЯ.

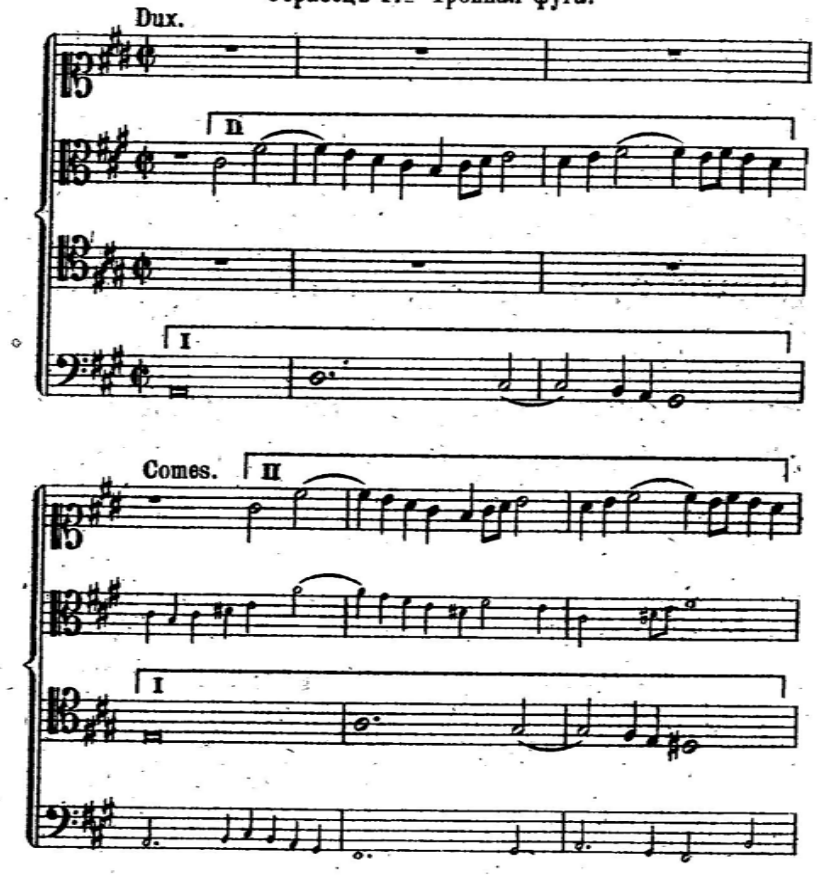
Написать четырехголосную тройную фугу в одной из двух последних форм.

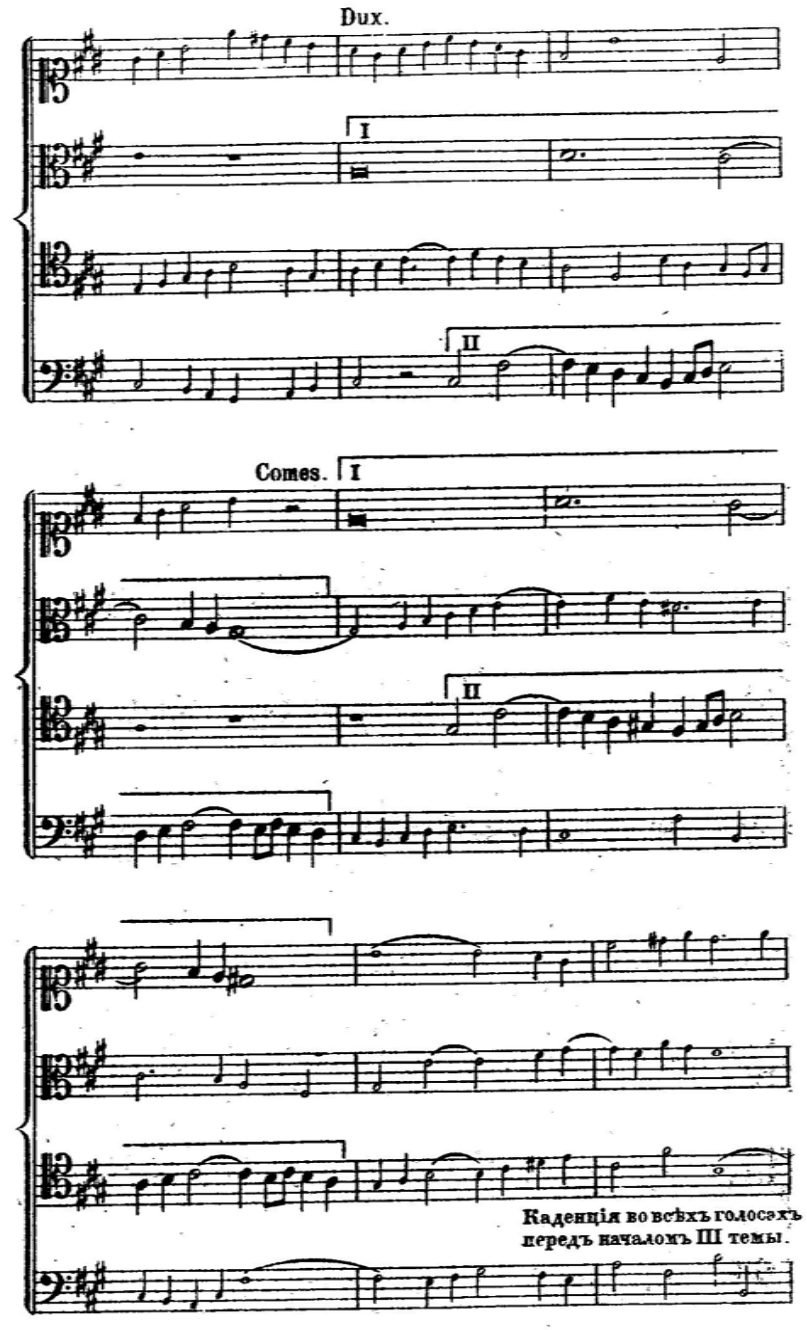
Трудно написать хороший тройной контрапункт в строгом стиле, но несравненно труднее соединить в этом контрапункте три существенно различные темы. Для того, чтобы темы отделялись одна от другой, их

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

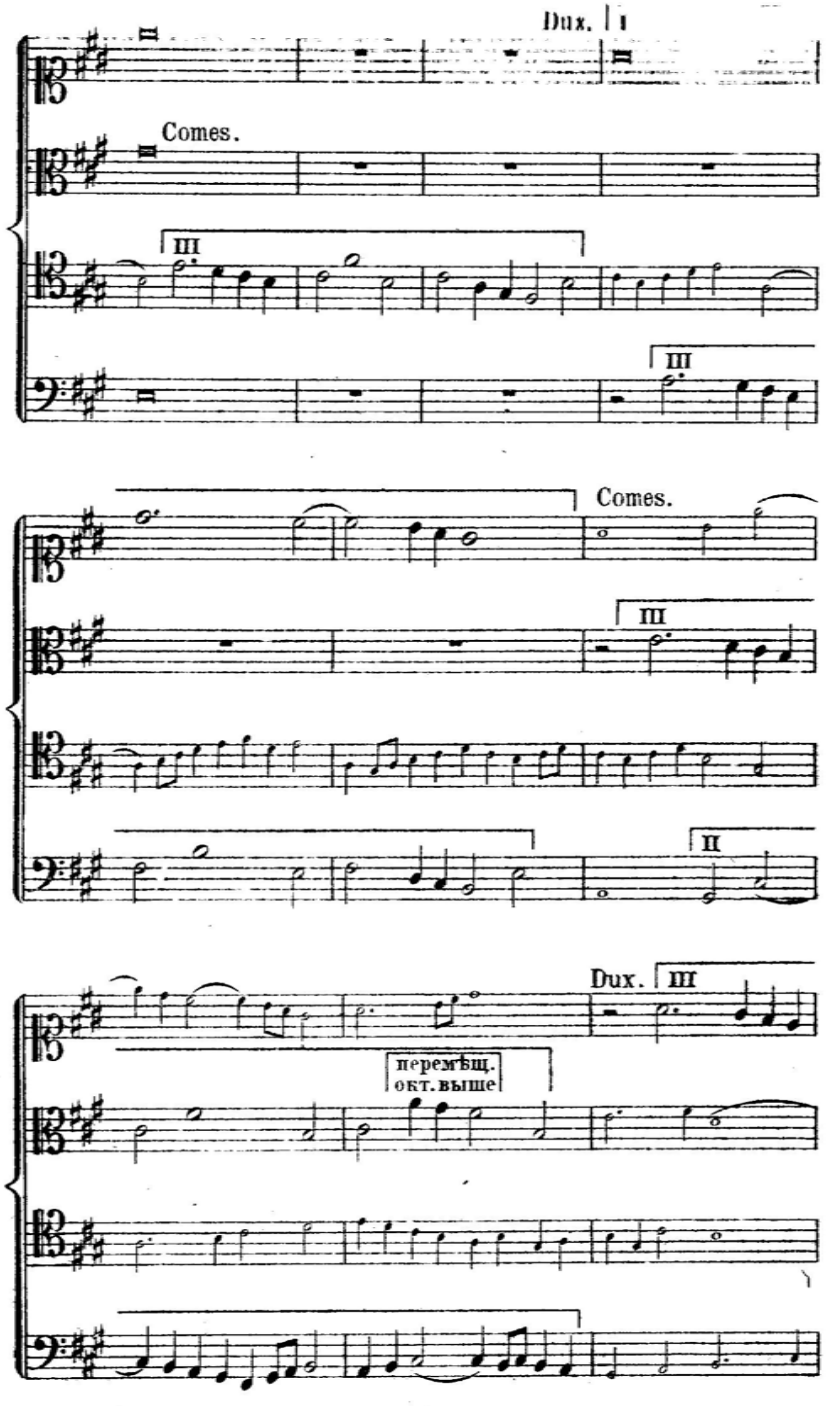
следует писать в различных ритмах, напр.: одну тему целыми и половинными нотами, другую четвертями со связками, третью—одновязными. Кроме того, темы должны вступать на различных частях такта для того, чтобы таким образом было видно, что тема не одна, а что их несколько. Ученику позволяется также, для облегчения работы, употреблять паузы в той или другой теме. Подобные работы в свободном стиле значительно облегчаются его гармоническим богатством, а также самостоятельным употреблением диссонирующих аккордов, интервалы которых разрешаются одинаково во всех перемещениях. Впрочем, совершенные образцы этого рода редко встречаются даже и в современном стиле значительно облегчаются его гармоническим богатством, а также ная фуга (Cis-moll, в первой части), хотя тройной контрапункт часто применяется в прелюдиях и фугах этого сочинения. Упомянутая фуга есть одно из высших произведений искусства.

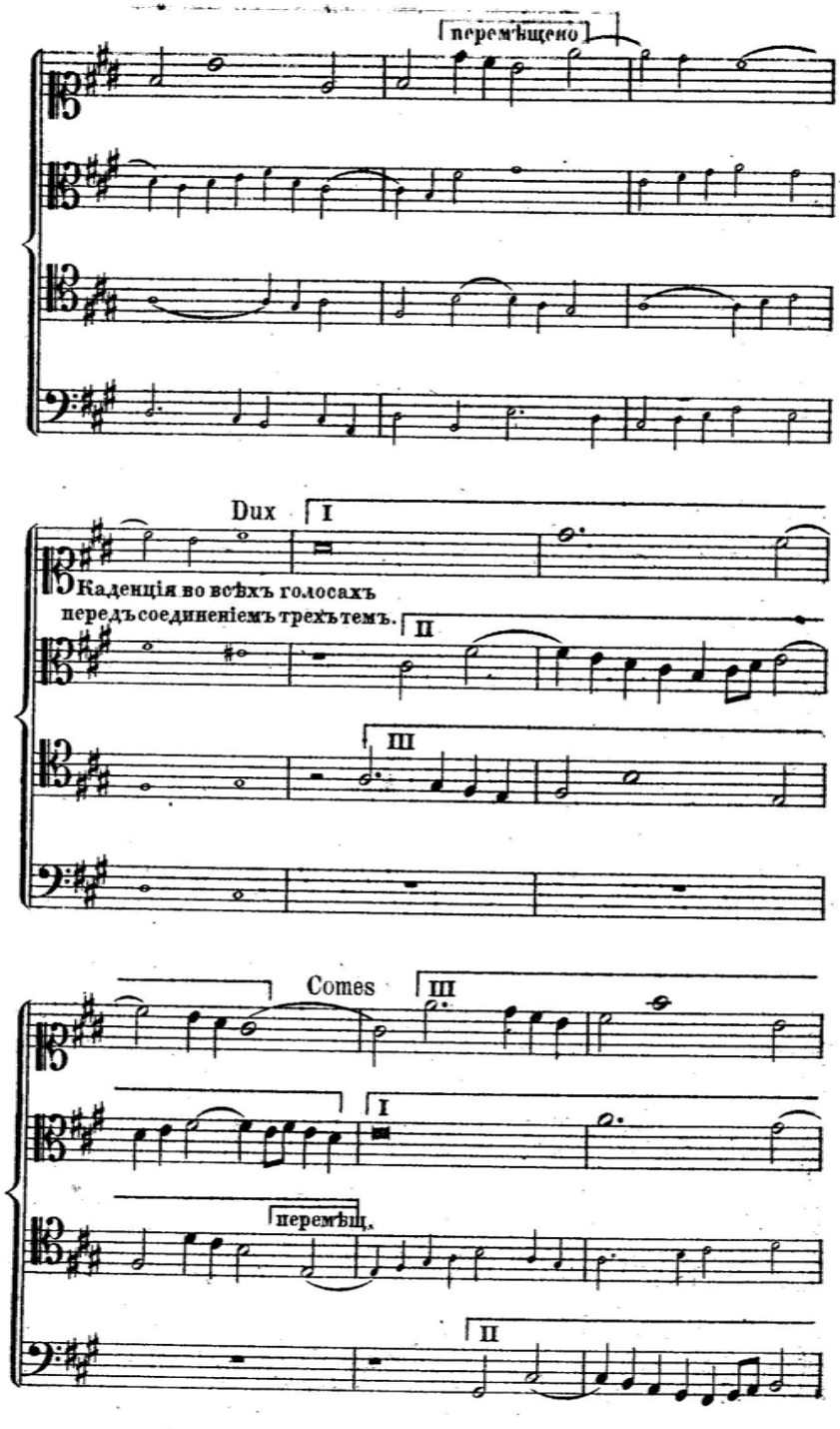
Образецъ 47-й Тройная фуга.



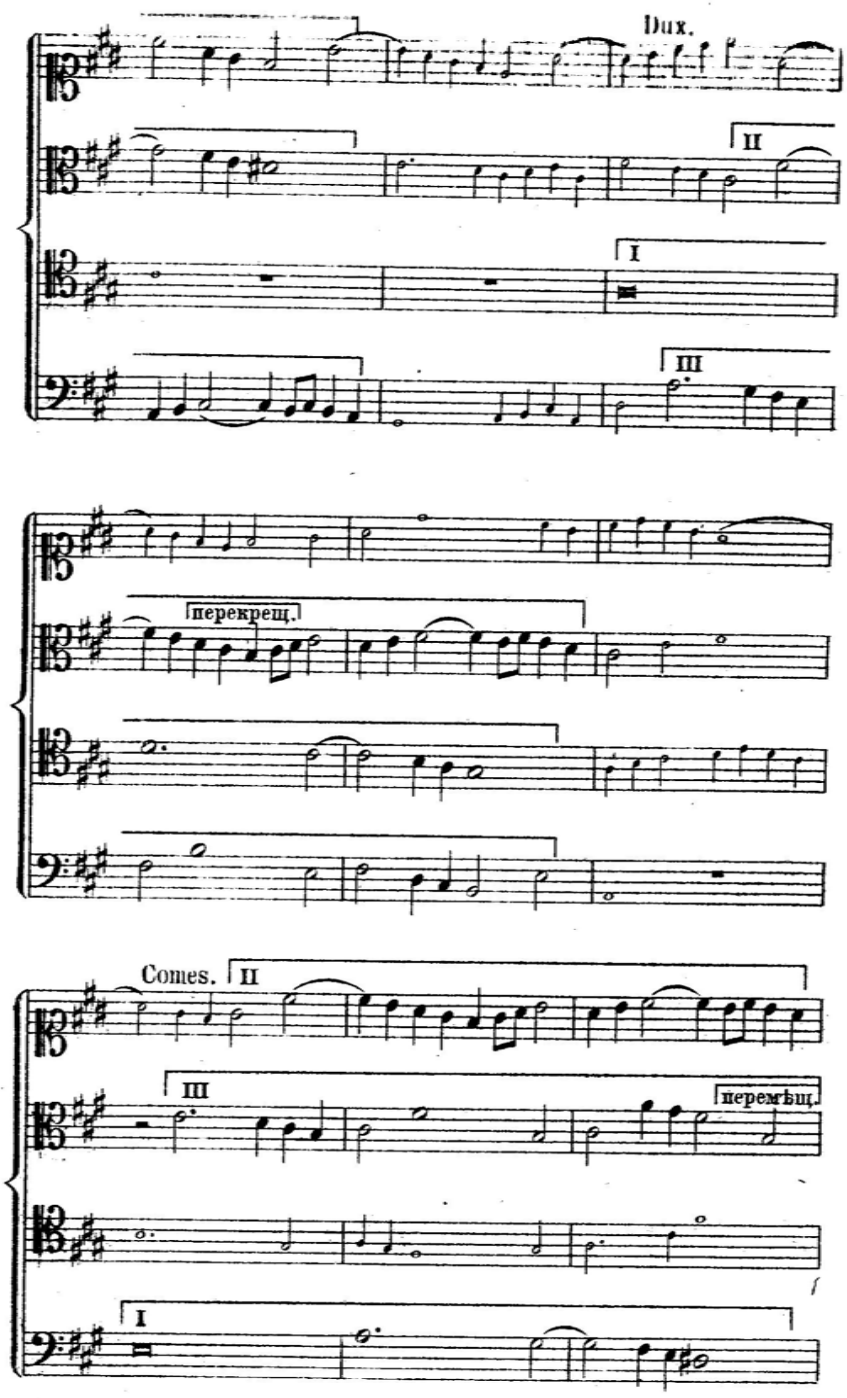


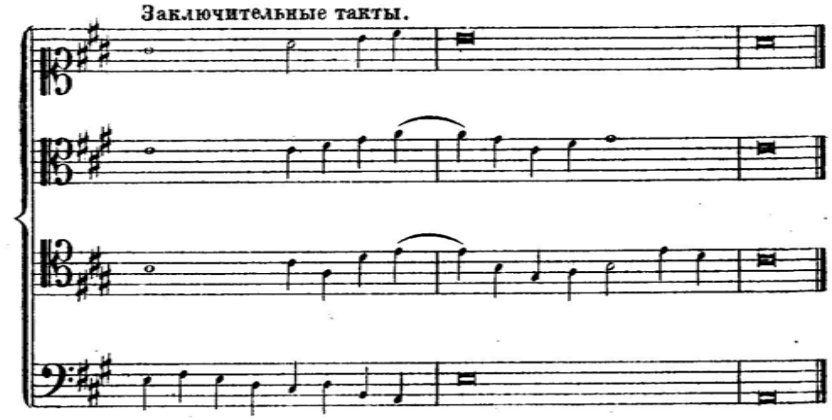
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua





Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua





§ 49.

Применение четверного контрапункта к фуге. Четверная фуга.

Если в фуге написать все противосложения по правилам четверного контрапункта, то их можно удержать во всех проведениях. Впрочем, от этого фуга еще не делается четверною, ибо это название относится не к применению четверного контрапункта, а к числу действительно имеющихся в фуге тем. Противосложение имеет в фуге иное значение, чем тема, и вообще противосложение не есть тема.

Если темы и противосложения следуют друг за другом все в одном и том же порядке, то получается четырехголосная фуга, которая в то же время есть четырехголосный канон, т.-е. такая фуга, где все голоса имеют одно и тоже содержание (каноническая фуга).

Несовершенство подобной канонической фуги заключается в беспрестанном повторении нескольких тактов: разнообразные перемещения не скрывают однообразия содержания. В таких случаях, чтобы доставить нужное разнообразие, следует прибегать к интермедиям, не стесняясь ограничениями четверного контрапункта.

Настоящая четверная фуга существенно разнится от вышеупомянутой формы. В четверной фуге темы должны быть введены так, чтобы их самостоятельное значение было очевидно. Этого можно достигнуть одним из следующих трех способов.

Первый способ. Все четыре темы вступают вместе. (При этом нужно заботиться о их ритмическом разнообразии и о том, чтобы оне посредством разновременного вступления рельефнее отделялись одна от другой). Затем дальнейший ход сочинения такой же, как и в простой фуге. Эта форма четверной фуги представляет собою как бы четыре фуги, вставленная одна в другую.

Второй способ. Каждая тема проводится сначала одна, а затем в соединении с другими. Фуга начинается с проведения первой темы, затем следует проведение второй, в третьем проведении—первая и вто-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

рая темы вместе. Эти три проведения образуют двойную фугу. В четвертом проведении проводится третья тема, в пятом—первая, вторая и третья, в шестом—четвертая, в седьмом—все четыре темы. Ясно, что при этом способе число проведений должно быть более чем удвоено. Однако же эта форма может с успехом быть применяема во многих случаях.

Эту форму можно сократить, почти без ущерба для ее ясности, если выпустить все одиночные проведения тем, исключая первого. Тогда остаются четыре проведения: одно для первой темы, другое—для первой и второй вместе, третье—для первой, второй и третьей вместе, последнее—для всех четырех тем.

Третий способ. В первом проведении проводятся две первые темы, во втором—две остальные, в третьем—все четыре вместе. Хотя этот способ лишает композитора многих комбинаций, но за то получается возможность ограничиться тремя проведениями, без особого ущерба для ясности.

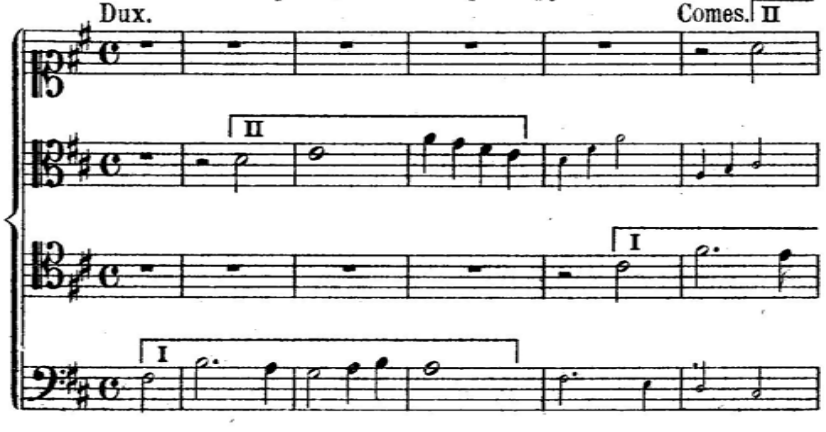
Прилагаемая здесь фуга написана в этой последней форме.

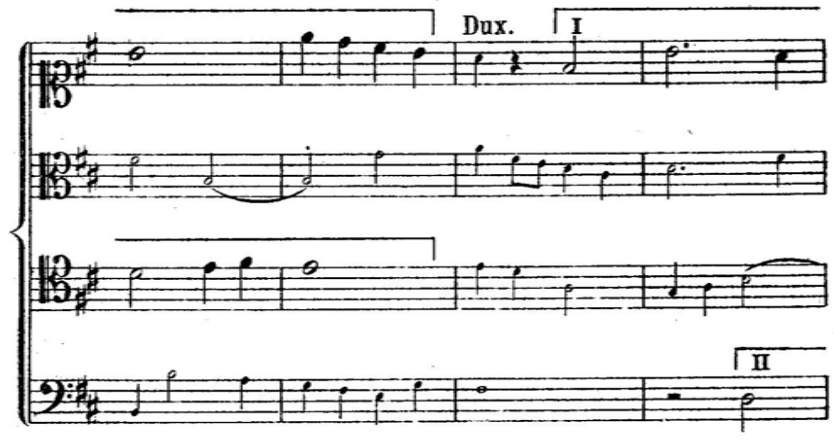
Четверной контрапункт отличается способностью к многочисленным комбинациям. Кроме вышеприведенных главных перемещений существует еще множество побочных. Об этих побочных формах нет надобности говорить особо, тем более, что четверная фуга, по причине чрезвычайных трудностей, с которыми сопряжено сочинение нужного для нее материала, принадлежит к числу самых редких явлений в музыке. Несравненно легче писать четверные фуги в свободном стиле и в инструментальной музыке, так как при этом имеются средства обойти трудности настоящего четверного контрапункта.

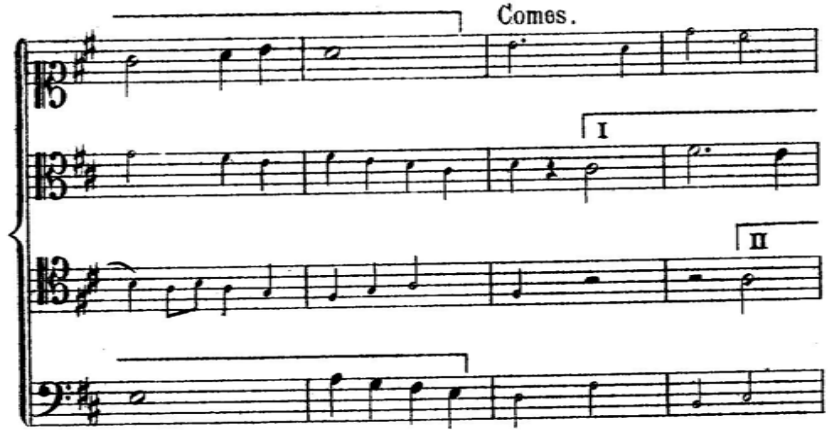
ЗАДАЧА СОРОК ВТОРАЯ.

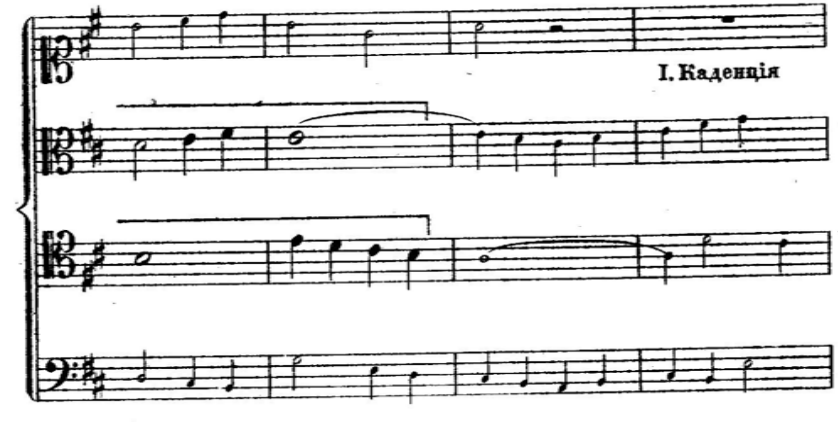
Написать четверную фугу по третьему из изложенных здесь способов.

Образецъ 48й Четверная фуга.

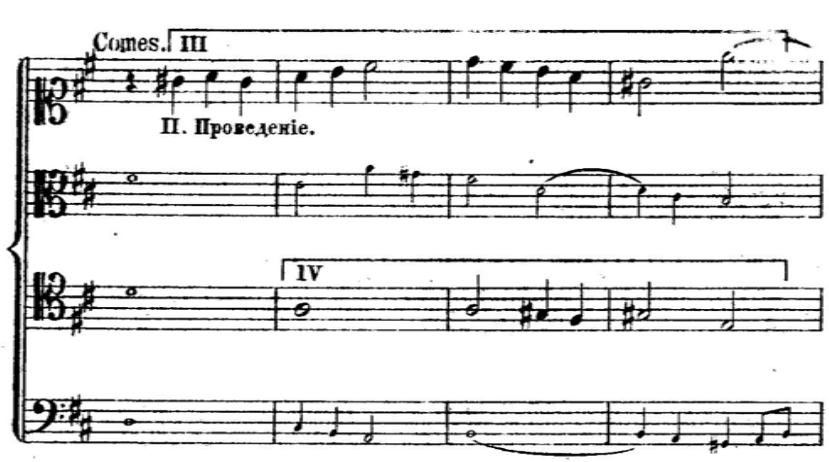


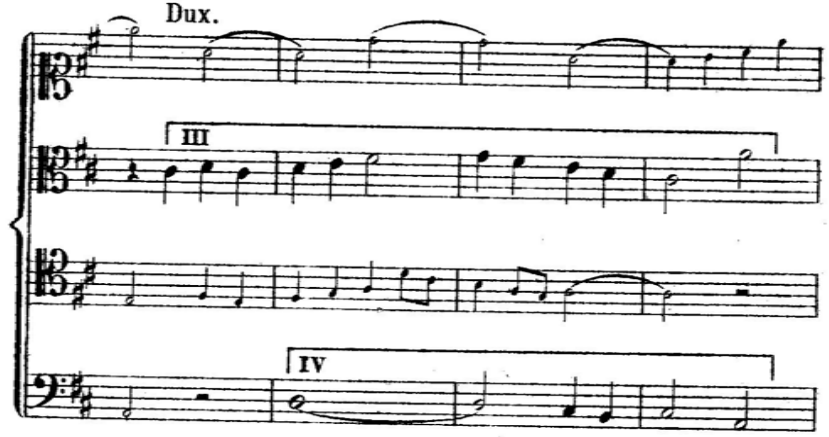


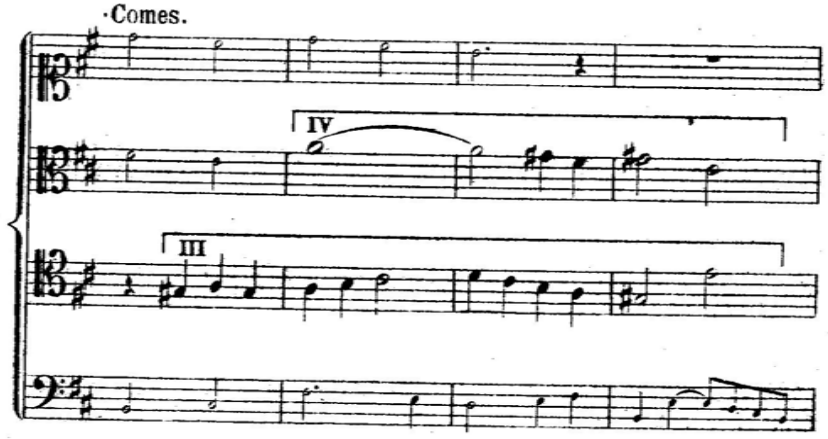


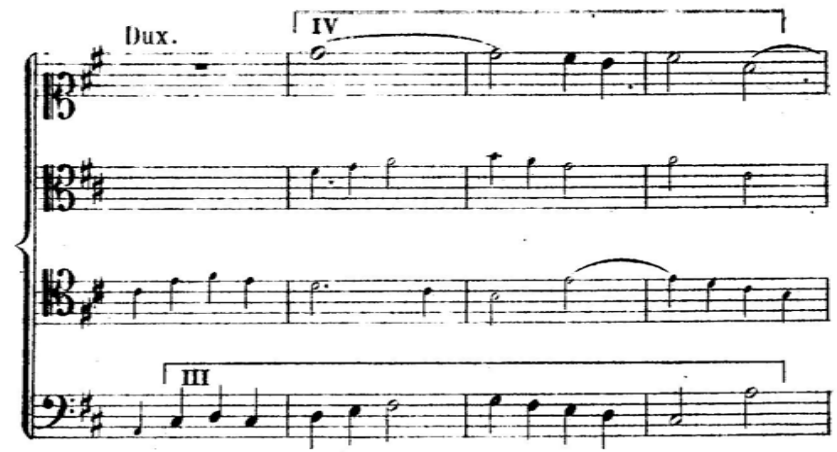


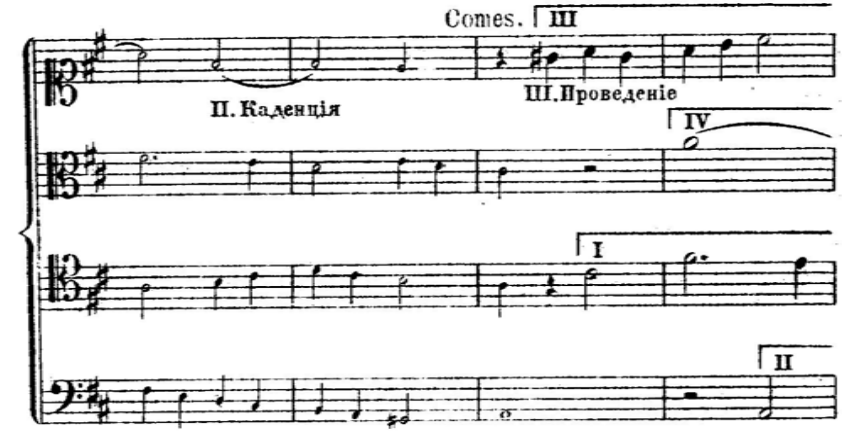
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

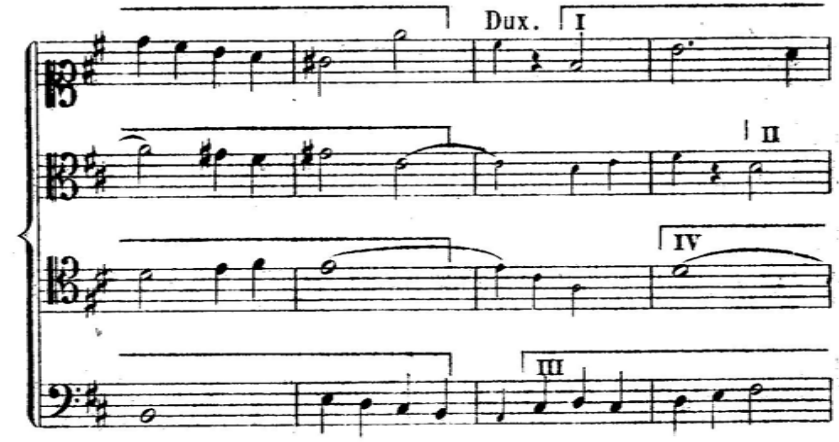




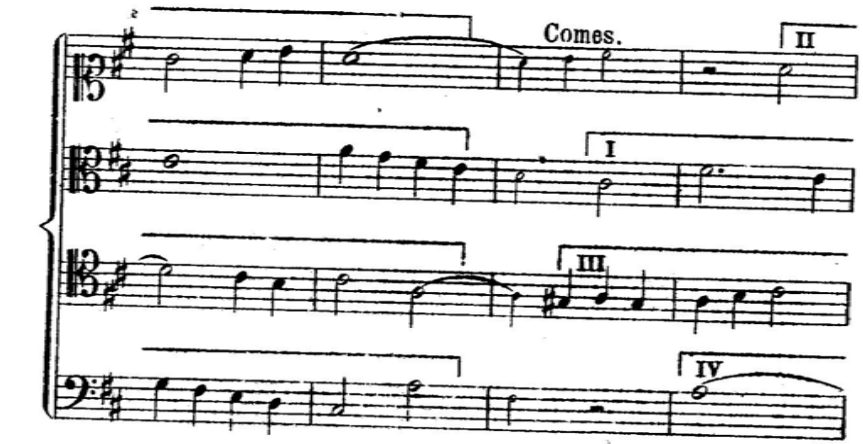


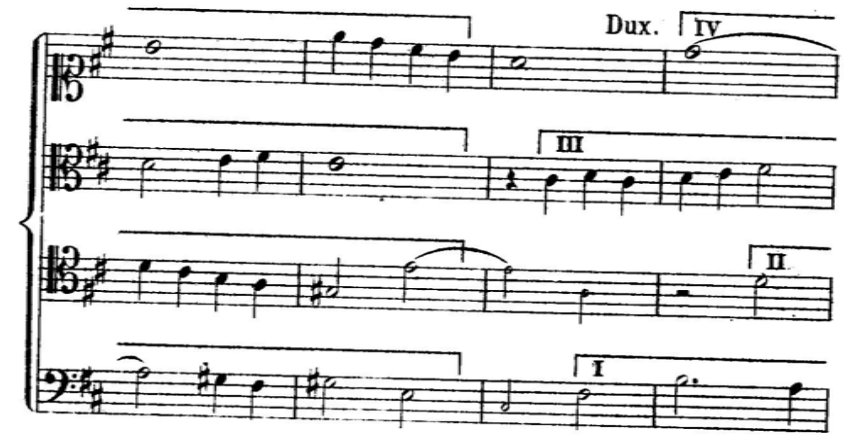


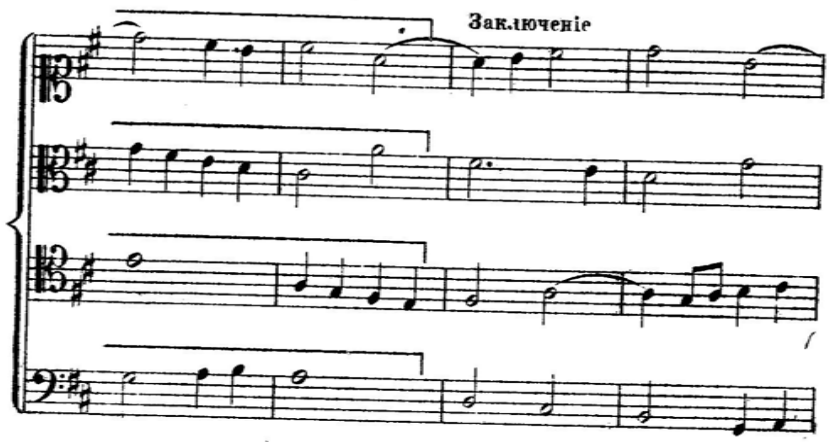


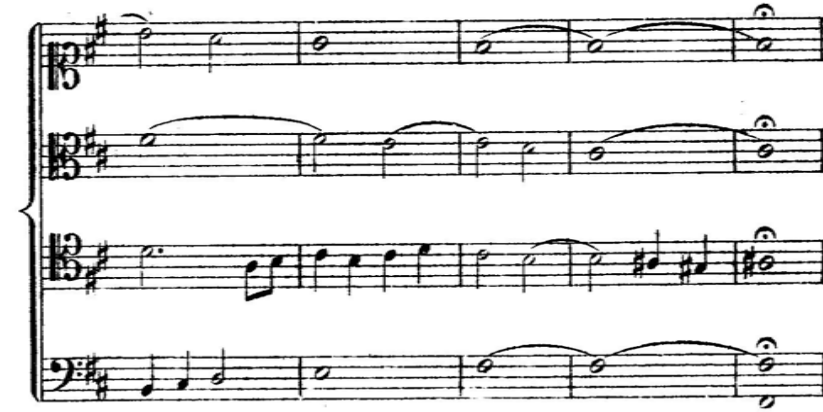


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua









B. Учение о законе в строгом стиле.

§ 50.

Канон.

Каноном называется непрерывно проведенная имитация. В каноне имитируется не только тема предыдущего голоса, но и следующий за нею контрапункт, также контрапункт к контрапункту, и т. д. во все продолжение канона. Таким образом голоса канона имеют одинаковое содержание, различаясь только разновременным вступлением и интервалом имитации в том случае, когда имитация делается не в октаву и не в унисон. При имитации в октаву или в унисон, мелодическое содержание всех голосов буквально тождественно. Если же имитация делается в другой интервал, тогда являются в голосах те же различия, что и при обыкновенной (не канонической) имитации.

Канон есть труднейшая форма имитации. В его область входят самые величайшие ухищрения контрапункта. Впрочем, эти ухищрения не принадлежат к учению о композиции, но более относятся к музыкальным курьезам. Упражнение в них не может принести никакой пользы.

Самая существенная и самая удобная для учения о композиции классификация различных видов канона есть следующая:

1) Каноны, которые пишутся с помощью простого контрапункта.

2) Каноны, требующие применения сложного контрапункта: двойного, тройного или четверного.

В настоящем учебнике, в виду облегчения ученических работ, эта классификация подчиняется другой, основанной на числе голосов, исполняющих канон. Таким образом проходится двухголосный канон в простом и двойном контрапункте, затем в том же порядке проходится трехголосный канон и т. д.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

§ 51.

Шуточный канон (Gesellschaftscanon)

Своею популярностью канон обязан так называемому шуточному канону (Gesellschaftscanon), музыкальной забаве, не имеющей ничего общего с трудностями двойного контрапункта. Основанием такого канона служит мелодия, отдельные части которой, исполняемые по нескольку разом или все вместе, образуют правильное гармоническое сочетание. Отделов в мелодии всегда бывает столько, сколько участвующих в каноне голосов. Этот канон всегда пишется в унисон (октаву), следовательно для одинаких голосов, поэтому для его составления достаточно знания гармонии. Если же для исполнения такого канона соединяются разные голоса в разных октавах, то при этом образуются небольшие неправильности. Удовольствие, получаемое при его исполнении, заставляет снисходительно смотреть на эти неправильности. В учении о свободном стиле будет еще раз говориться об этой форме. Очень милые примеры шуточных канонов встречаются в сочинениях Гиллера, Гайдна, Моцарта и др.

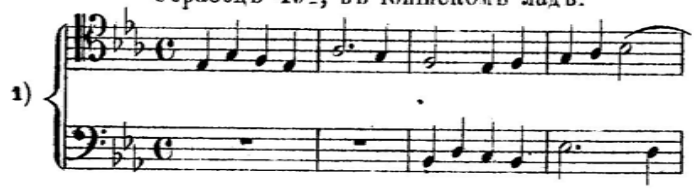
Двухголосный канон в строгом стиле.

§ 52.

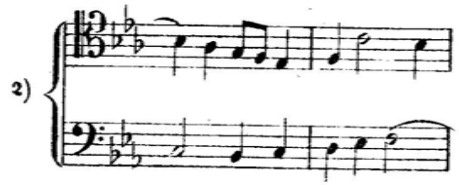
Двухголосный канон в простом контрапункте. Прерванный канон. Бесконечный канон.

70. Первый голос начинает тему в роде тех, которые употреблялись для имитаций, второй имитирует ее в любой интервал, в то время как первый контрапунктирует имитации.

Образецъ 49й, въ іонійскомъ ладѣ.

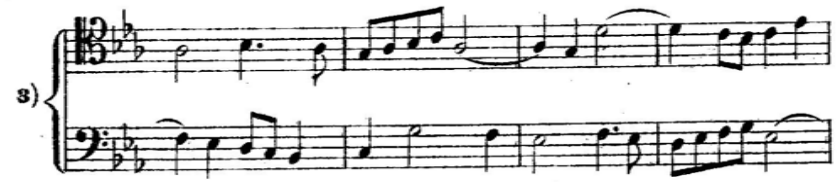


Затем имитирующий голос перенимает контрапункт первого голоса, а первый голос опять ему контрапунктирует.



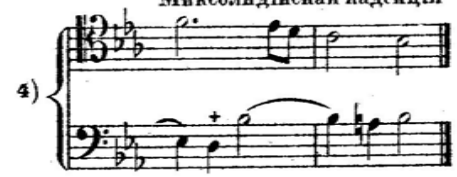
Таким образом можно продолжать сколько угодно, смотря по желанию.

В нижеследующем примере предыдущий канон продолжен еще на четыре такта тем же способом:



Прервать имитацию можно, где угодно, приписав к ней свободную каденцию в обоих голосах. Эта каденция делается в главном ладе в том случае, когда канон рассматривается, как самостоятельное сочинение; когда же канон составляет часть более обширного сочинения, то каденция пишется в любом ближайшем ладе.

Миксолидійская каденція



При знаке + прекращается имитация в басу, что и составляет окончание самого канона. Все, что затем следует, есть свободное окончание.

Из всего вышеизложенного ясно, что при сочинении таких канонов не требуется применения двойного контрапункта.

ЗАДАЧА СОРОК ТРЕТЬЯ.

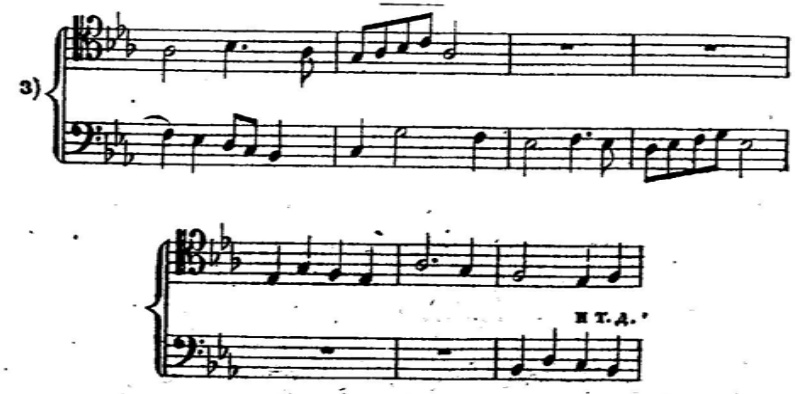
Писать многочисленные каноны по указанному способу.

Бесконечным называется такой канон, который может повторяться с известного такта, при чем имитация должна быть выдержана все время. Для этого начинающий голос должен там, где это будет удобно, возвратиться к своему началу.

Легчайший способ достигнуть этого заключается в следующем: в то время, когда имитирующий голос оканчивает свою мелодию, в первом голосе помещаются паузы. После этих пауз, голоса вновь начинают канон в прежнем порядке.

В вышеприведенном примере канона тенор мог бы остановиться на восьмом такте, выдержать паузу в два такта, в продолжение которой бас имитировал бы два последние такта тенора; затем, тенор мог бы начать канон сначала, а два такта паузы перешли бы в бас.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Хотя этот способ делать канон бесконечным очень удобен, но им нарушается связность сочинения. Для того, чтобы достигнуть этой связности, необходимо прибегнуть к другому способу, более трудному. Именно, вместо пауз следует найти к последним тактам имитации такой контрапункт, который годился бы и для начальных тактов канона. Сочинение такого контрапункта представляет вообще все трудности двойного контрапункта. Впрочем мы не имеем здесь дела с двойным контрапунктом, ибо сущность двойного контрапункта заключается в способности к перемещению, которая в данном случае не принимается в соображении. В предыдущем бесконечном каноне можно заполнить пустоты, заменив паузы подходящим контрапунктом. Этот контрапункт должен служить верхним голосом для мелодии баса.

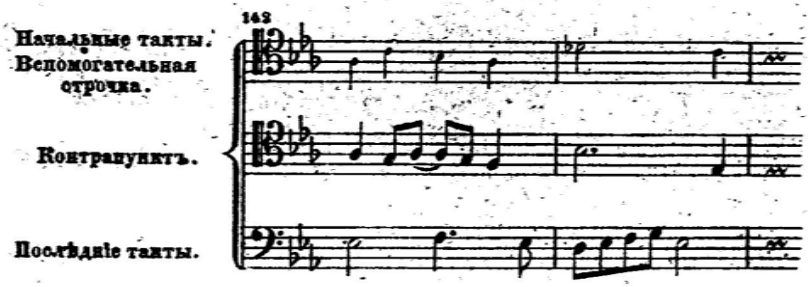
140

Затем, будучи транспонирован квартою ниже, он должен служить нижним голосом для начальных тактов тенора.

141

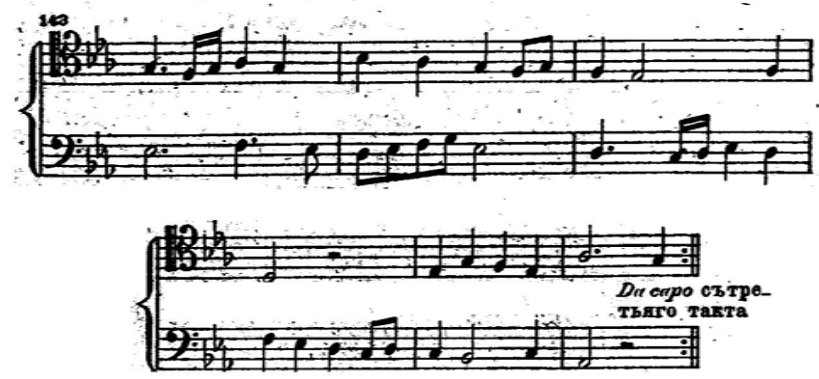
Эта транспонировка нужна потому, что в данном случае имитация делается в нижнюю кварту. Оба эти условия можно выразить нотами, транспонируя верхний голос квартою выше.

142



В этом примере начало канона в теноре транспонировано квартою выше для того, чтобы таким образом сохранилось настоящее отношение между тенором и приписанным контрапунктом, мелодия же баса оставлена без изменения. На средней строчке приписан контрапункт, находящийся в надлежащем отношении к обоим голосам. Этот способ значительно облегчает выполнение задачи, наглядно представляя ее трудности. Впрочем, в данном случае получился результат неудачный. Приписанный здесь контрапункт с его унисонами и ритмическими несовершенствами весьма неудовлетворителен. Настоящая задача слишком трудна. Иногда бывает даже невозможно отыскать подходящий контрапункт. В подобных случаях следует продолжать канон далее, пока не встретится место, более удобное для контрапункта. В предыдущем каноне это можно было бы сделать примерно следующим образом:

143



Перед возвращением к началу хорошо ставить паузы. Иногда оказывается необходимым употребление коротких пауз и в середине канона. Нужно только стараться о том, чтобы оне были применяемы со вкусом. Работа облегчается постоянным употреблением вспомогательной строчки.

В последнем примере контрапункт также нельзя считать вполне удовлетворительным. Очевидно, что в бесконечном каноне, написанном в простом контрапункте, возвращение к началу есть одна из труднейших контрапунктических комбинаций. Впрочем, существует средство значительно уменьшить эту трудность. Оно заключается в следующем: для бесконечных канонов подобного рода употребляются только далекие интервалы—октава, нона, децима и т. д., интервалы меньше сексты вовсе не употребляются; соответственно этому берутся для канонов голоса не смежные, напр. сопрано и тенор, альт и бас. Таким образом легко дать мелодии канона больший об'ем, тогда как имитация в более близких интервалах заставляет мелодию вращаться в малом пространстве, прибегать к перекрещиваниям голосов и ритмическим несовершенствам.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ЗАДАЧА СОРОК ЧЕТВЕРТАЯ.

Писать бесконечные каноны в октаву и в интервалы большие октавы.

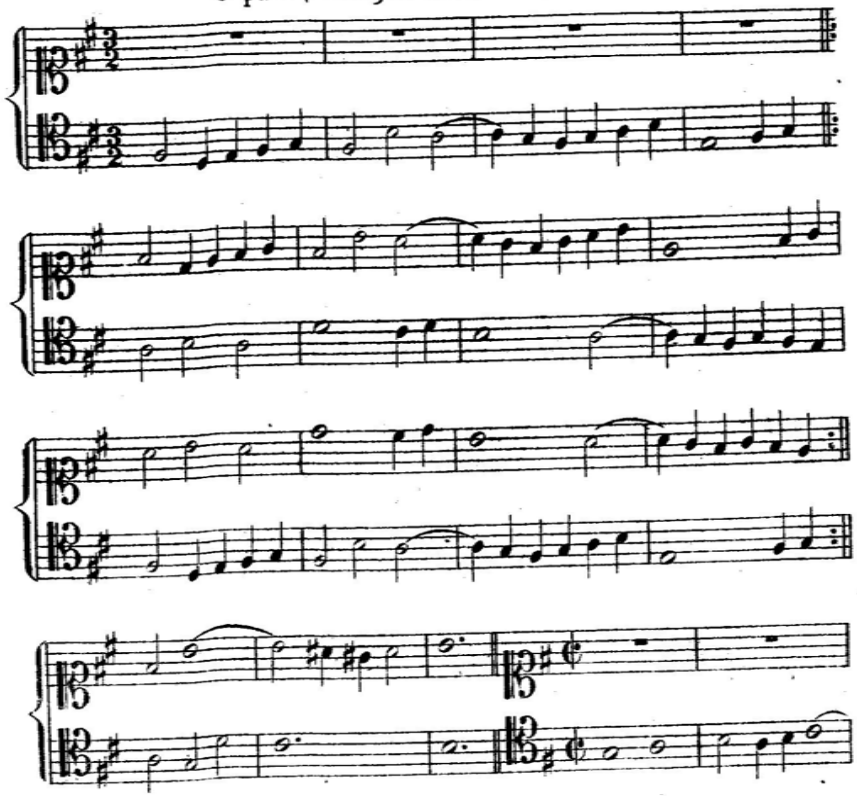
§ 53.

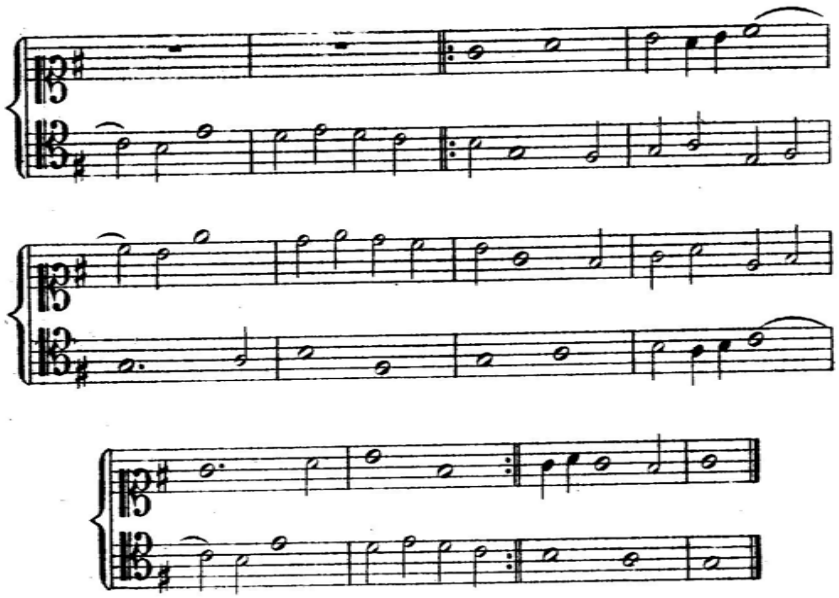
Двухголосный бесконечный канон в двойном контрапункте.

Сочинение бесконечного канона, состоящего из двух отделов, в двойном контрапункте октавы, есть задача более легкая, чем предыдущая.

71. Канон начинается одним голосом, другой голос вступает с имитацией; первый ему контрапунктирует в двойном контрапункте октавы. Затем имитирующий голос перенимает контрапункт, а первый возвращается к началу. Таким образом канон может быть повторен несколько раз сряду. Для заключения сочинения приписывается свободная каденция.

Образецъ 50й, въ эолійскомъ ладѣ.





ЗАДАЧА СОРОК ПЯТАЯ.

Писать каноны в октаву, состоящие из двух отделов, с свободной каденцией для заключения.

72. При выборе другого интервала для имитации (не октавы), канон следует писать в том двойном контрапункте, который обусловливается перемещением голосов в данном интервале.

Так как в этом случае голоса взаимно перемещаются, то означенный двойной контрапункт пишется не в интервале имитации, а в том интервале, который вытекает из обоюдного перемещения голосов и зависит от интервала имитации. Таким образом

Для канона в секунду (в нону) требуется двойной контрапункт терции (децимы).

Для канона в терцию—двойной контрапункт квинты (дуодецимы).

Для канона в кварту — двойной контрапункт септимы (квартдецимы).

Для канона в квинту—двойной контрапункт ноны.

Для канона в сексту—двойной контрапункт кварты (ундецимы).

Для канона в септиму—двойной контрапункт сексты (терцдецимы).

Для облегчения работы употребляется вспомогательная строчка, на которой пишется перемещение данного голоса в интервале того двойного контрапункта, который должен быть применен в данном случае.

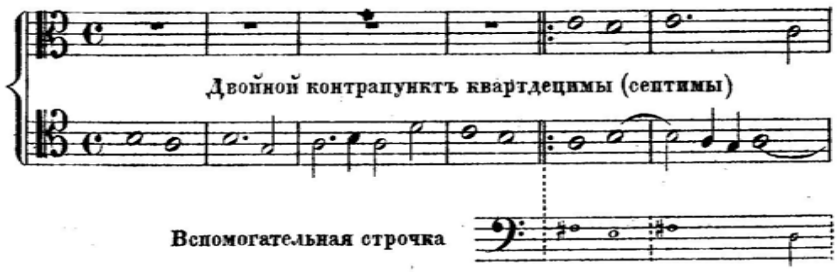
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

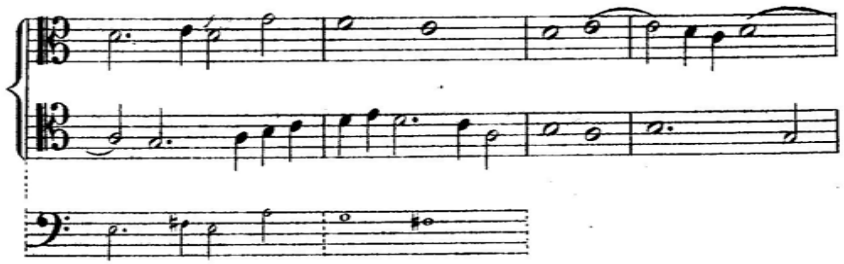
ЗАДАЧА СОРОК ПЯТАЯ.

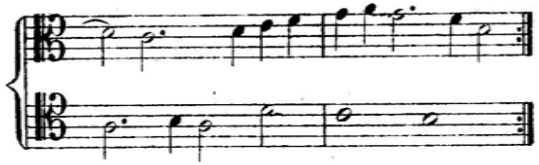
Написать несколько бесконечных канонов в кварту, квинты и сексту.

В данном случае можно также облегчить работу и сделать ее более интересною, если увеличить каждый из этих интервалов на октаву, т.-е. заменить их ундецимой, дуодецимой и терцдецимой и употребить не смежные голоса.

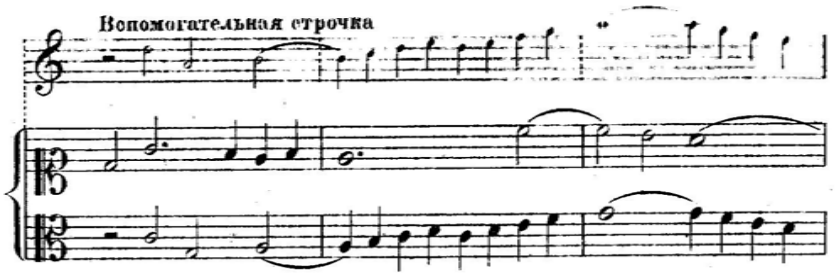
Образецъ 51-й. Канонъ въ кварту, въ фригійскомъ ладѣ.

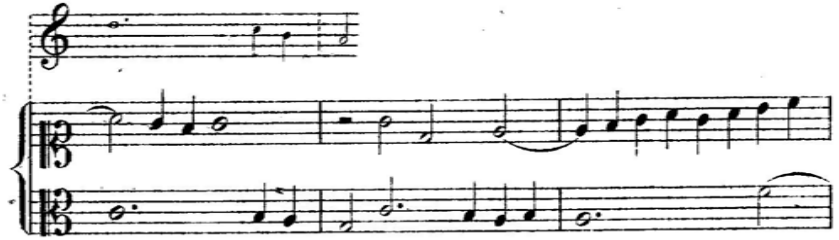


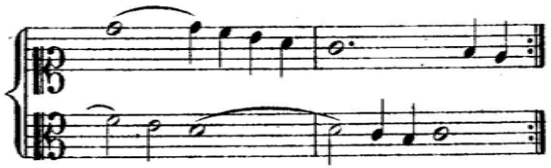




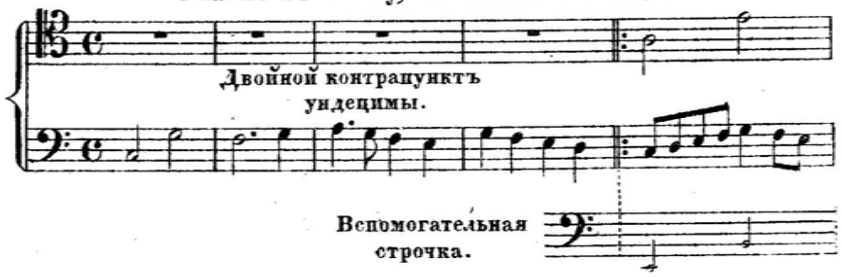
Канонъ въ квинту, въ миксолидійскомъ ладѣ.

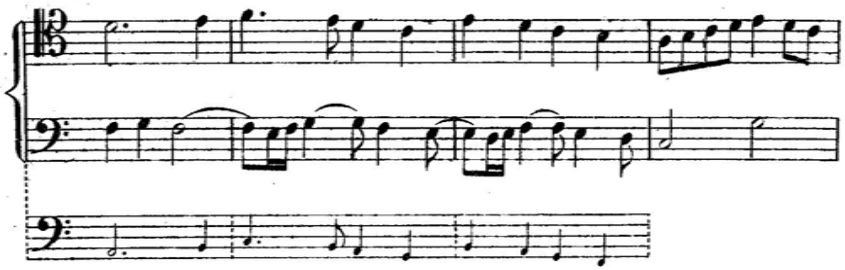




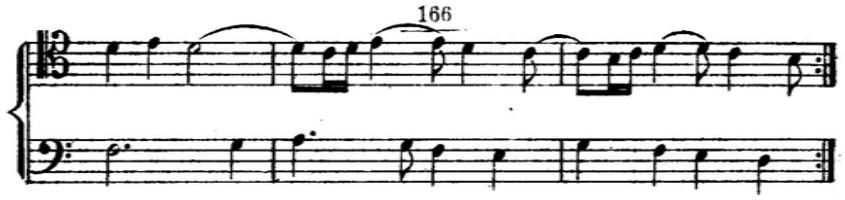


Канонъ въ сексту, въ іонійскомъ ладѣ.





Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



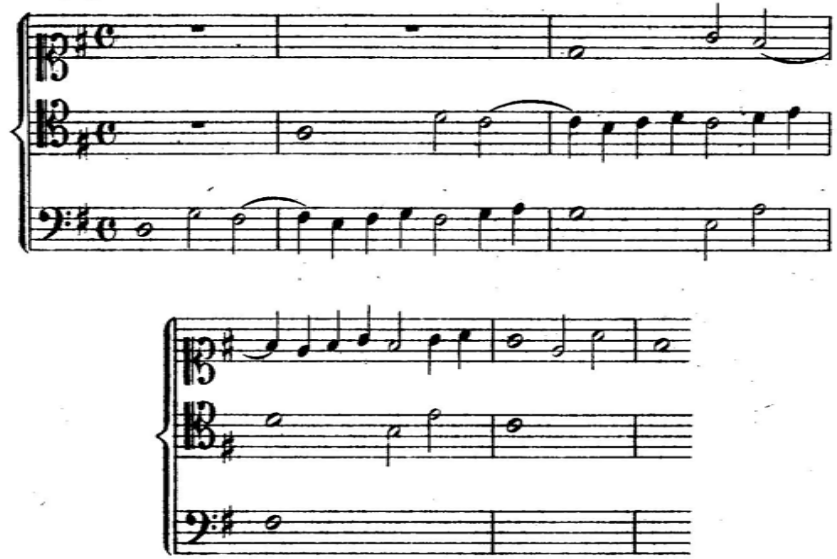
Так как в двойном контрапункте кварты единственный консонанс—секста, то этот контрапункт есть ни что иное, как более или менее скрытое последование параллельных сект.

Трехголосный канон в строгом стиле.

§ 54.

Трехголосный канон в простом контрапункте.

Трехголосный канон пишется в простом контрапункте в том случае, когда отделы проводимой мелодии не изменяют своего взаимного положения, т.-е. когда голоса вступают по порядку высоты: верхний, средний, нижний, или: нижний, средний, верхний. Имитация может быть сделана в какой угодно интервал, но делать ее в различные интервалы так трудно, что ученику не следует обременять себя подобною работою. Напр. в прилагаемом каноне в квинту и кварту главное затруднение состоит в том, что каждый звук контрапункта должен согласоваться с двумя звуками, находящимися друг от друга на расстоянии секунды.

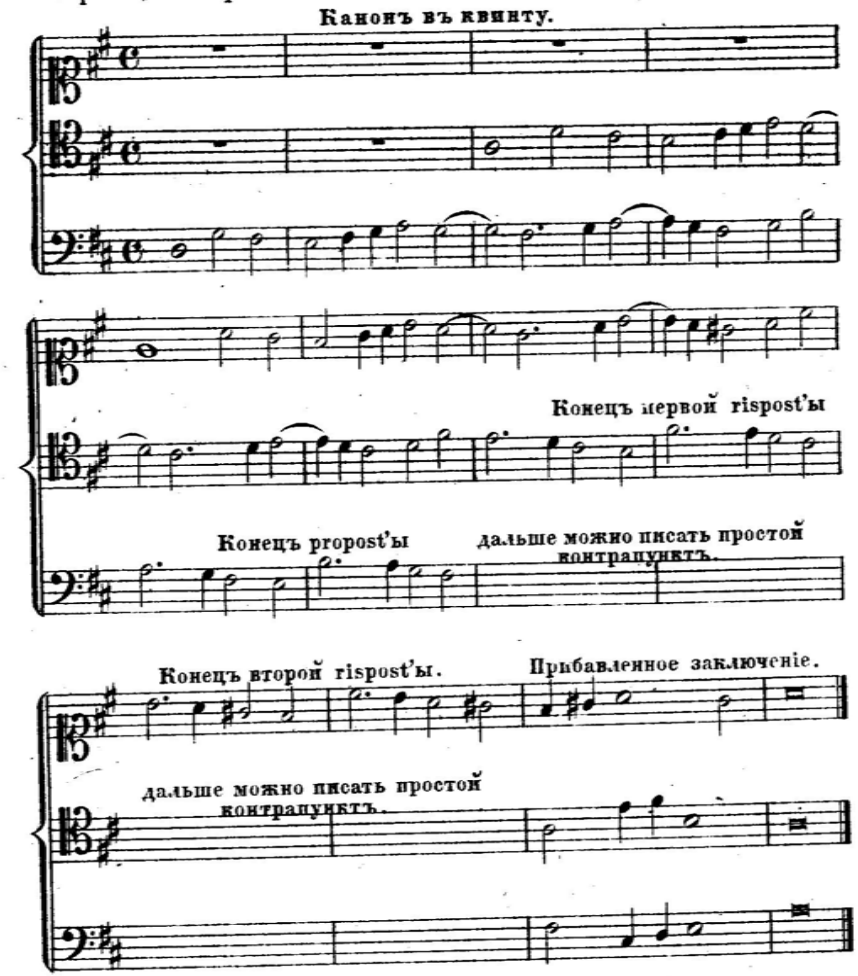


Поэтому ученику следует в своих работах ограничиваться канонами в одинакие интервалы, преимущественно в октаву. Очень трудно писать бесконечные каноны в три голоса. Работа и в этом случае облегчается употреблением пауз. Предыдущий канон в неодинакие интервалы также легко может быть сделан бесконечным, если на заключительном звуке сопрано вновь ввести бас с первоначальной мелодией, ранее этого поместив в нем паузы.

ЗАДАЧА СОРОК ШЕСТАЯ.

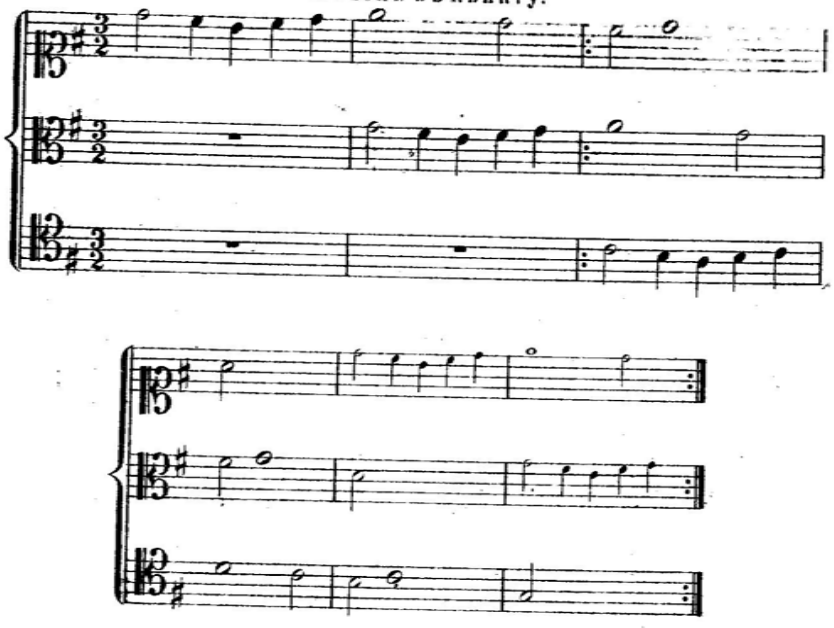
Писать трехголосные каноны прерывные и бесконечные с вступлением голосов по порядку высоты и в одинакие интервалы.

Образецъ 52й. Трехголосные каноны въ простомъ контрапунктѣ.

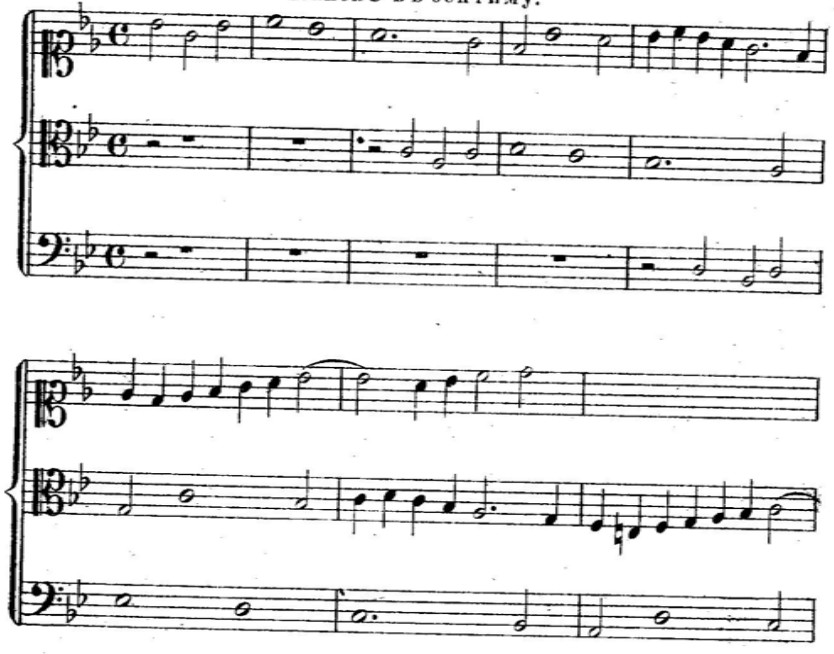


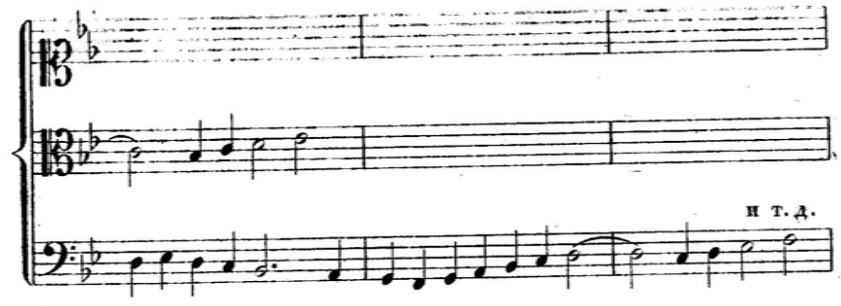
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Канонъ въ квинту.

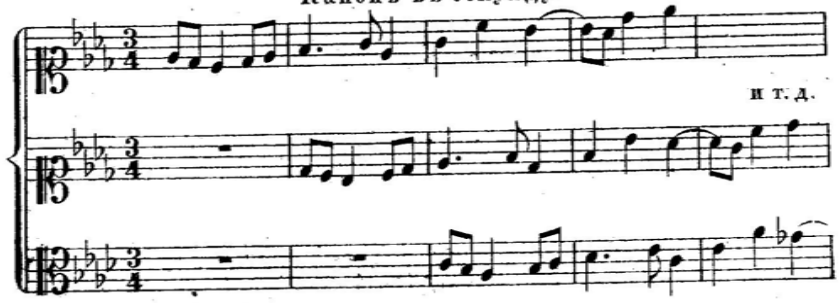


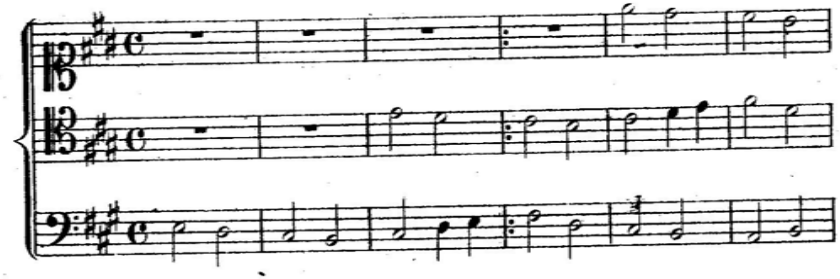
Канонъ въ септиму.

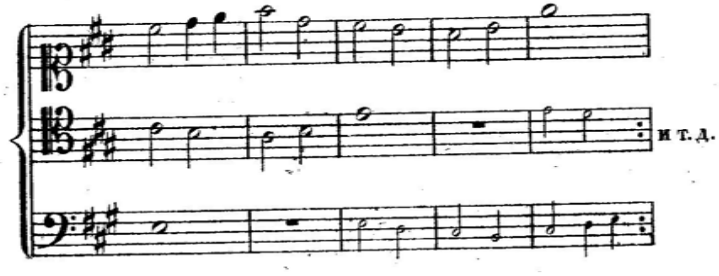




Канонъ въ секунду.







Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

§ 55.

Двойной контрапункт в трехголосном каноне.

При вступлении голосов в разбивку (т.-е. в не порядке их высоты) в каноне должен употребляться двойной контрапункт, так как при таком способе вступления голоса меняют свое взаимное положение. В тройном контрапункте нет надобности в данном случае, так как свойственных ему перемещений не встречается. Следующая таблица, в которой римские цифры обозначают отделы канона, наглядно показывает взаимное отношение этих отделов.

I II III IV и т. д.
I II III IV и т. д.
I II III IV и т. д.

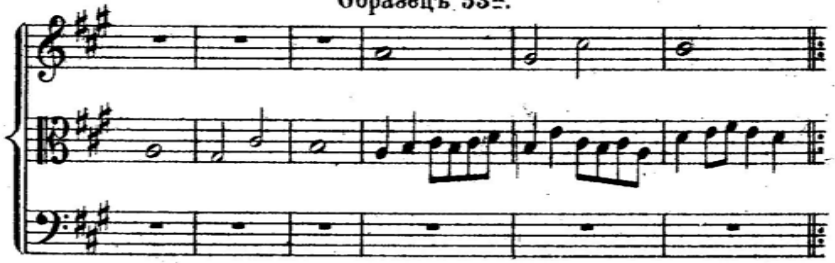
Из этой таблицы видно, что I отдел канона должен быть в двойном контрапункте относительно II-го, а II-й относительно III-го, но отнюдь не I-й относительно III-го. Следовательно нет надобности в том, чтобы все три отдела были способны к перемещению во всех голосах, т.-е. чтобы они были написаны в тройном контрапункте. Таким образом при сочинения третьего отдела, контрапунктирующего второму, нет надобности заботиться о том, чтобы этот третий отдел был способен к перемещению с первым отделом, исполняемым последним вступившим голосом.

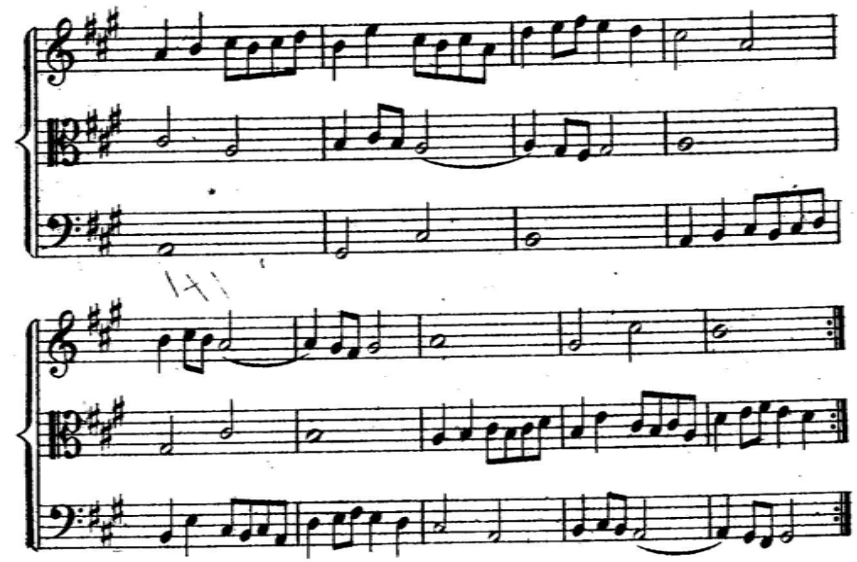
§ 56.

Трехголосный канон в тройном контрапункте, в трех отделах.

Тройной контрапункт необходим для бесконечного трехголосного канона в трех отделах. Имитации пишутся в октаву, так как другие интервалы потребовали бы применения тройных контрапунктов других интервалов, представляющих слишком большие трудности.

Образецъ 53-й.





ЗАДАЧА СОРОК СЕДЬМАЯ.

Писать трехголосные каноны в октаву, состоящие из трех отделов, в тройном контрапункте октавы.

Если написать в каком бы то ни было интервале трехголосный канон в тройном контрапункте октавы так, чтобы голоса вступали по порядку высоты, то такой канон может повторяться во всех перемещениях, допускаемых тройным контрапунктом (§ 59) и может служить основанием более обширного связного сочинения. Возможность этих перемещений вытекает из самих свойств тройного контрапункта.

Четырехголосный канон в строгом стиле.

§ 57.

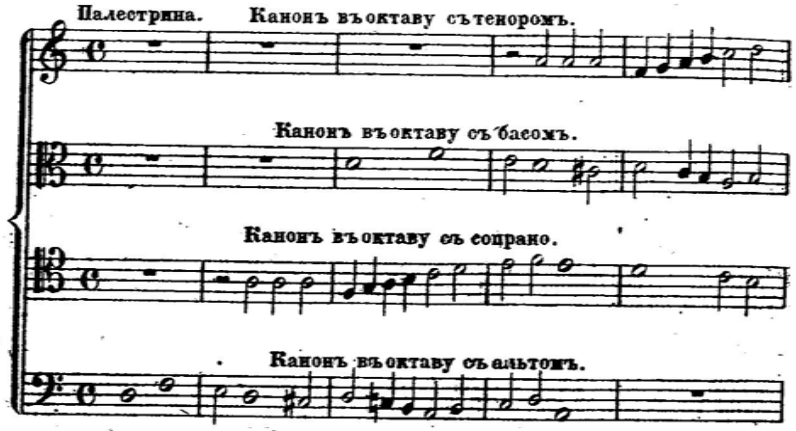
Двойной канон.

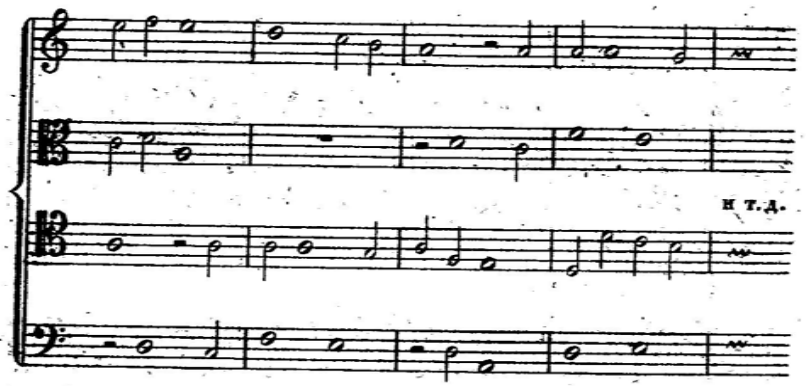
Двойным называется такой канон, в котором два голоса вступают с двойной темой, а другие два их имитируют. В тех двойных канонах, где голоса вступают по порядку высоты, нет надобности в двойном контрапункте.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

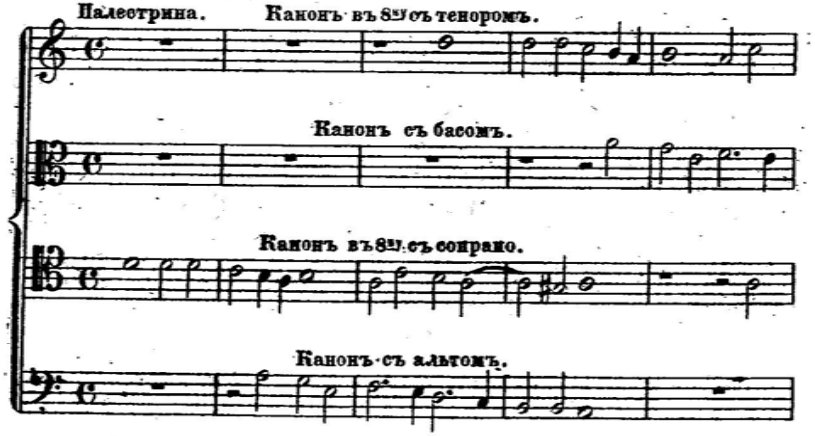
Образецъ 54й. Двойной канонъ.

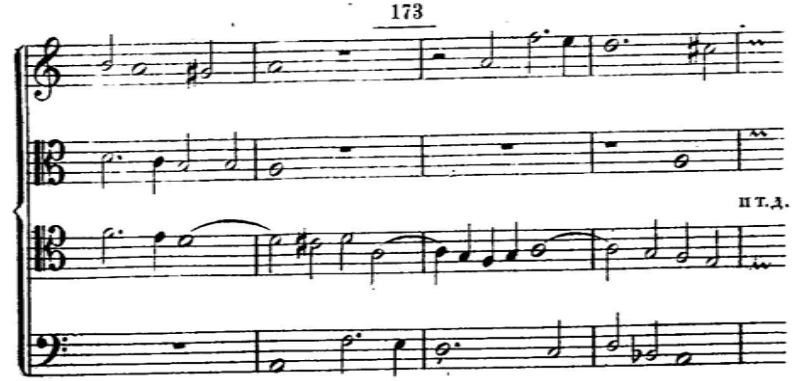
Палестрина. Канонъ въ октаву съ теноромъ.





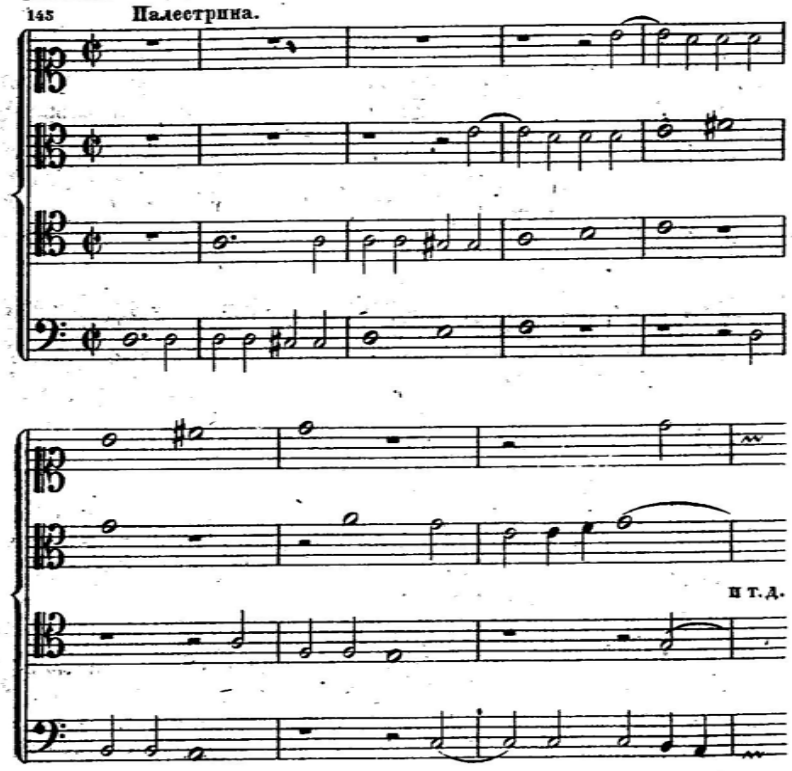
Палестрина. Канонъ въ 8ву съ теноромъ.





Эти два канона Палестрины оба начинаются темами в двух нижних голосах, которые имитируются обоими верхними голосами. Само собой разумеется, что также возможен и обратный порядок вступления голосов. В следующем примере того же композитора одновременно идут два канона: один между басом и теноромъ, другой между альтом и сопрано. Следует заметить, что в звуках этого канона можно узнать начало реквиема Моцарта.

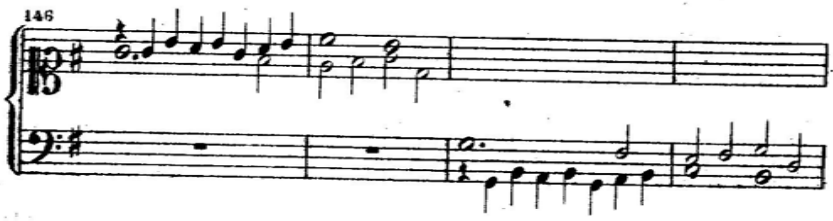
145 Палестрина.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Можно легко сделать уклонения от естественного порядка вступления голосов, написав два голоса в двойном контрапункте и переместив их в имитации.

146

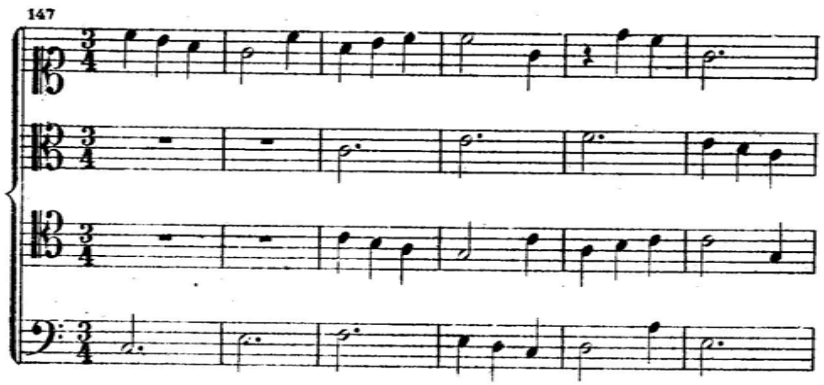


Для этого требуется только двойной контрапункт, ибо в подобном случае только два голоса меняют свое взаимное положение. Но и самое употребление двойного контрапункта здесь облегчается тем, что, благодаря поддержке других голосов, можно пользоваться такими интервалами, которые в иных случаях неприменимы.

Подобные комбинации иногда встречаются, хотя весьма редко. Они не имеют никакого значения для учащегося.

Четверной контрапункт в двойном каноне не нужен даже и в том случае, когда голоса совершенно изменяют свое взаимное положение. При этом может понадобиться разве только двойной контрапункт. Напр. в следующем каноне

147



вовсе не требуется писать второй отдел так, чтобы он был способен к перемещению относительно имитации первого, так как подобное перемещение в этом каноне вовсе не встречается. Перемещение между двумя одновременно начинающими голосами есть единственное, встречающееся в этом каноне.

ЗАДАЧА СОРОК ВОСЬМАЯ.

Написать несколько двойных канонов в октаву.

§ 58.

Свободный канон.

Выражения «канон» и «свободный» кажутся как бы противоречащими друг другу.

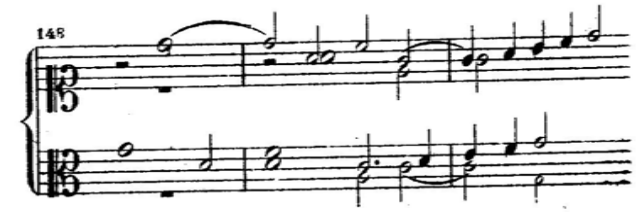
Не смотря на это, можно писать сочинения, имеющие вид канона, не следуя при этом его строгим правилам.

Этого можно достигнуть двумя способами.

1) Великие мастера строгого стиля позволяли себе следующее уклонение от правил: канон проводился между двумя голосами, остальные же голоса (один или несколько) только в своих вступлениях придерживались мелодии канона, от чего получалось впечатление строгого канона.

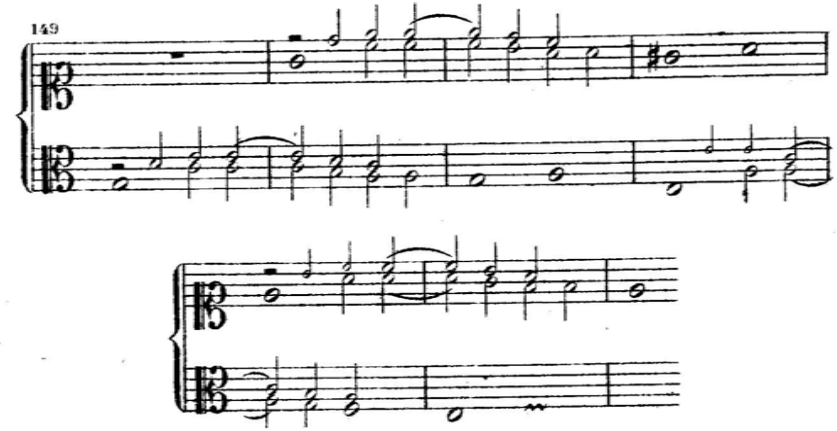
В восьмиголосном «Stabat mater» Палестрины находится следующий канон:

148



В этом примере канон между тенором и сопрано идет в продолжение почти трех тактов. Это есть строгий канон, за исключением первой ноты сопрано, которая несколько удлиннена. Остальные два голоса при своем вступлении имеют мелодию, сходную с мелодией канона. Вслед за этими первыми тактами идет еще небольшой свободный двойной канон:

149



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

В этом примере бас и альт строго проводят канон, тогда как тенор и сопрано только намечают его.

2) Второй способ делать канон свободным состоит в том, что интервалы в имитации повторяются не особенно точно, и вообще к канону применяются все те вольности, о которых говорилось в имитации. Все эти вольности допускаются настолько, насколько оне не противоречат главной цели композитора: сделать проведение имитации в каноне ясным для слушателя.

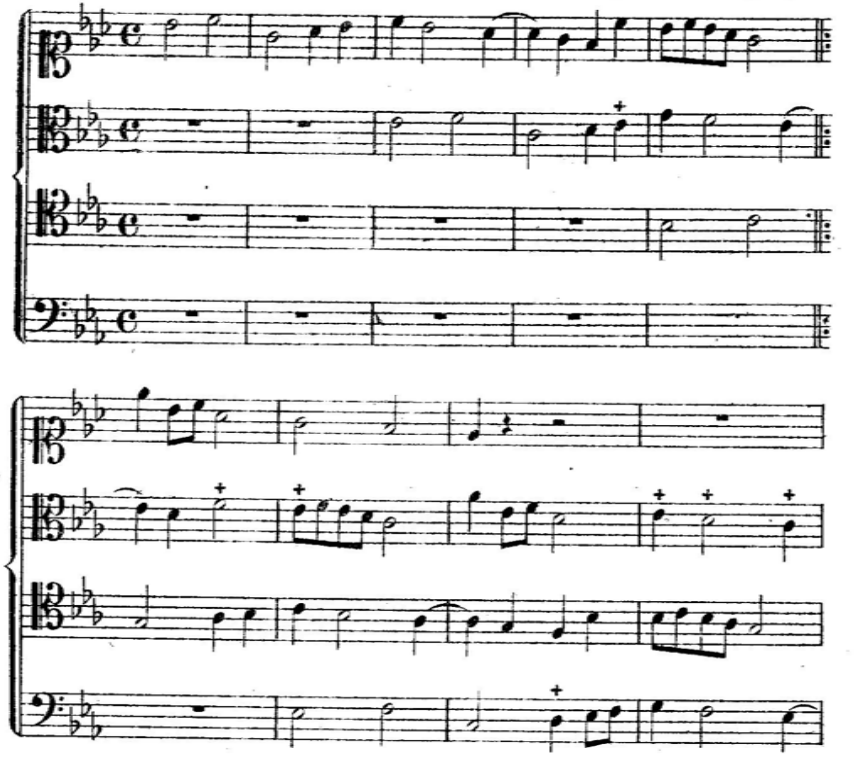
Оба вышеупомянутые способа значительно облегчают сочинение канонов в различные интервалы. В творениях великих мастеров строгого стиля подобные каноны встречаются часто. В большинстве случаев они составляют введение к сочинению и продолжаются только на несколько тактов.

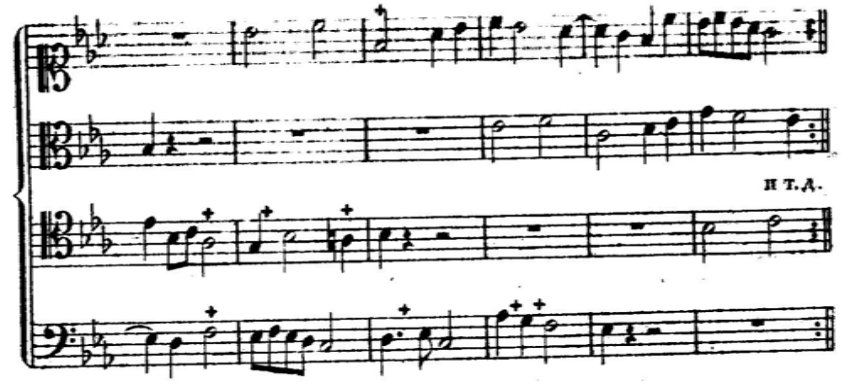
Оба вида свободного канона могут соединяться и образовать таким образом нечто среднее между имитацией и каноном, совмещая в себе эстетические преимущества канона с облегчениями, представляемыми имитацией.

ЗАДАЧА СОРОК ДЕВЯТАЯ.

Написать несколько канонов по двум вышеуказанным способам.

Образецъ 55. Свободный канонъ въ строгомъ стилѣ. Простой контрапунктъ





§ 59.

Многоголосные каноны и каноны для нескольких хоров.

Сочинение многоголосного канона (более чем в 4 голоса) точно также не требует знания двойного контрапункта, пока голоса вступают друг за другом в порядке высоты. Это относится также и к тем канонам, в которых целые хоры имитируют друг друга, если при этом порядок вступления голосов одинаковый во всех хорах. Поэтому не следует думать, что для шестнадцатиголосного канона требуется применение контрапункта, в котором все шестнадцать голосов были бы способны к взаимному перемещению. Для таких канонов совершенно достаточно знания простого контрапункта, если только в них не встречается обоюдного перемещения голосов. Подобный многоголосный канон легко можно составить из простого гармонического последования, разработав его в нескольких отделах, отличающихся один от другого большею или меньшею степенью фигурации. Подобная работа будет уже не контрапунктической, а гармонической, так как существенное различие этих двух стилей состоит не столько во внешнем виде сочинения, сколько в самом способе его писания.

§ 60.

Искусственные каноны.

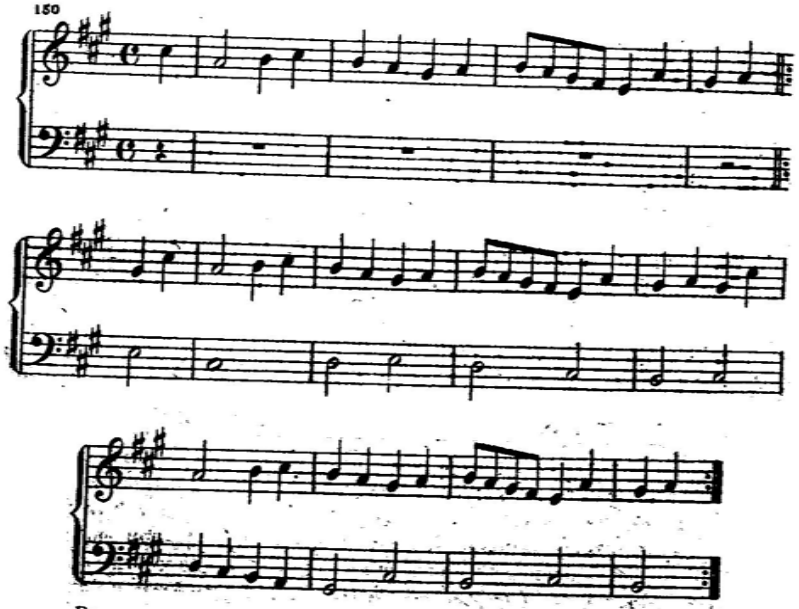
Всякий канон, не основанный на имитации в прямом движении с равной длительностью нот, относится к искусственным канонам. Само собою разумеется, что каноны могут быть основаны на всех возможных видах имитации. Напр.:

Канон в увеличении.
„ в уменьшении,
„ в обращении (противодвижении),
„ в возвратном движении.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

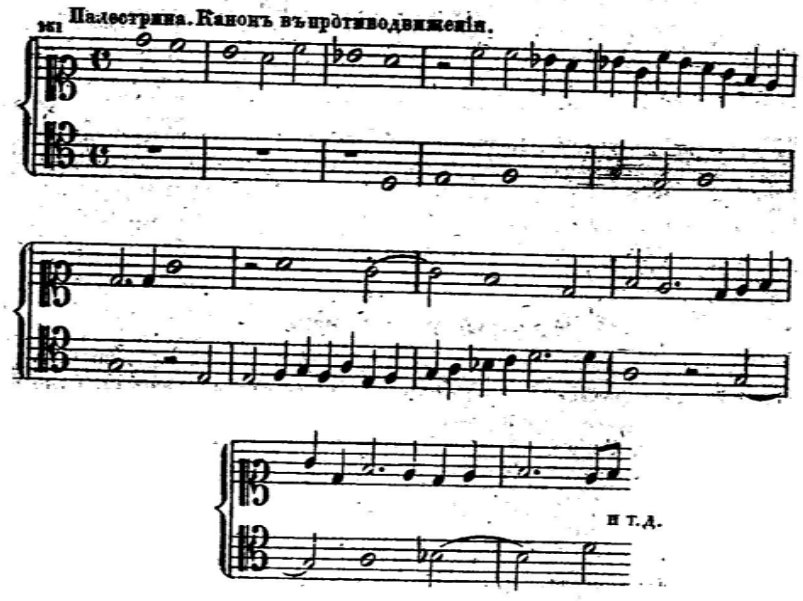
В следующем бесконечном каноне в увеличении, вся мелодия канона служит контрапунктом каждой из своих половин в увеличении.

150



В этом примере верхний голос исполняет ту же самую мелодию два раза, в то время как нижний исполняет ее только один раз.

151 Палестрина. Канонъ въ противодвиженіи.



152 Двойной канонъ въ противодвиженіи, того же автора.

Каноническая фуга есть соединение формы канона с формой фуги, собственно говоря, канон в форме фуги. В двухголосном складе каноническая фуга есть канон в кварту или квинту; в трехголосном в кварту (или квинту) и октаву; в четырехголосном в кварту (квинту), октаву и кварту (квинту).

§ 61.

Сжатое проведение темы (стретта) в фуге.

Важнейшее применение канонического искусства в фуге—есть сжатое проведение темы (стретта). Если тема написана так, что может в виде канона служить самой себе контрапунктом, то она допускает сжатую форму имитации—стретту, имеющую важное эстетическое значение и часто встречающуюся в контрапунктических сочинениях всех времен. В стретте имитация вступает ранее окончания темы. Этим способом значительно укорачивается проведение темы через все голоса. На этом основании, стретты часто повторяются один или два раза сряду, и эти повторения вместе с первой стреттою рассматриваются, как равные одному проведению фуги.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

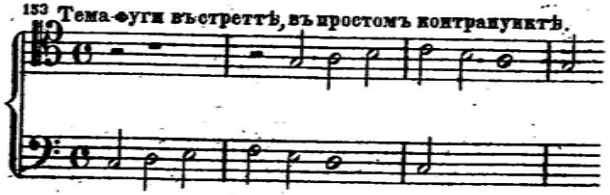
Иногда для составления стретты бывает достаточно простого контрапункта; иногда же бывают необходимы перемещающиеся контрапункты. Из каждого сколько-нибудь удачного канона с короткой propost'ою можно взять тему для фуги, годную для образования стретты.

Само собою разумеется, что в фуге, которая есть не только самая богатая, но и самая свободная контрапунктическая форма, стретта не связана строгими правилами канона. В стретте фуги преимущественно допускаются все вольности имитации и канона, упомянутые в §§ 26 и 58, при этом допускаются настолько, насколько оне не вредят ясности стретты.

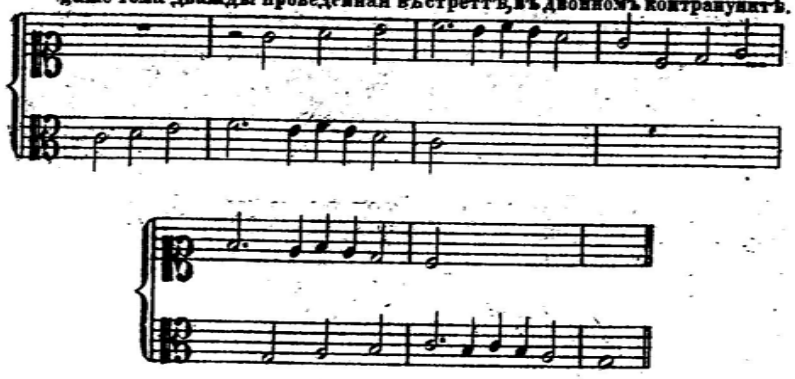
С помощью этих вольностей можно делать стретту из таких тем, при сочинении которых не имелось в виду сделать их годными для стретты.

Въ два голоса.

153 **Тема фуги въстреттѣ, въ простомъ контрапунктѣ.**

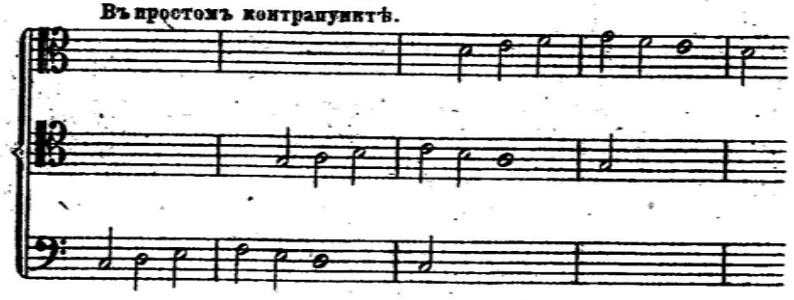


Таже тема дважды проведенная въстреттѣ, въ двойномъ контрапунктѣ.

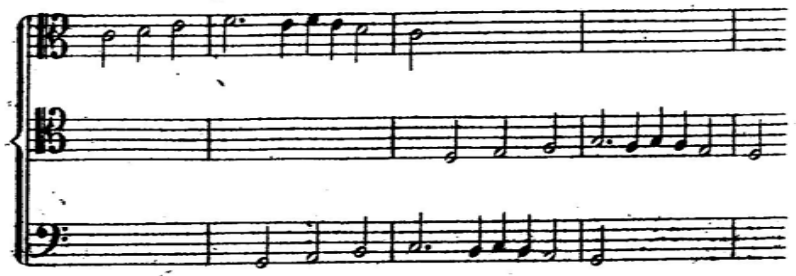


Въ три голоса.

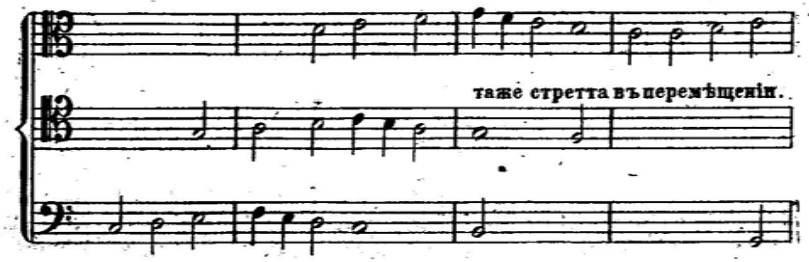
Въ простомъ контрапунктѣ.

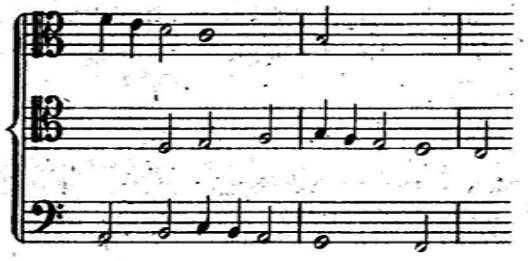


Съ примѣненіемъ двойнаго контрапункта.

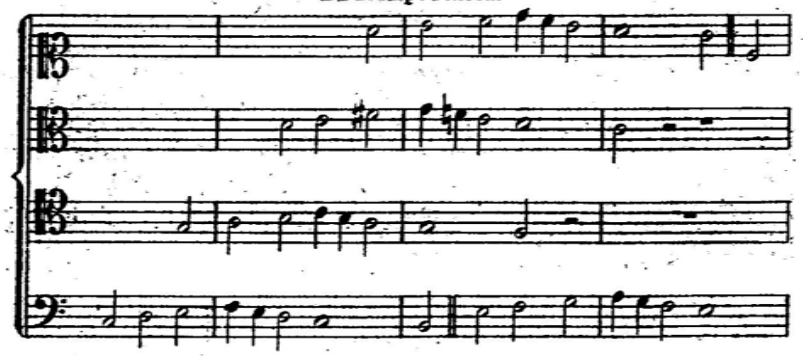


Втройномъ контрапунктѣ.

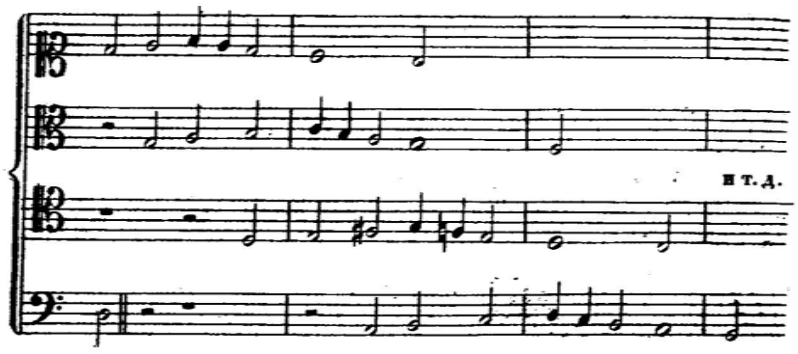




Вчетыре голоса.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



ЗАДАЧА ПЯТИДЕСЯТАЯ.

Писать темы для фуг в форме стретт, для двух, трех и четырех голосов.

ЗАДАЧА ПЯТЬДЕСЯТ ПЕРВАЯ.

Написать четырехголосную фугу, содержащую стретту в последнем проведении или в обоих последних проведениях.

ЗАДАЧА ПЯТЬДЕСЯТ ВТОРАЯ,

в которой находит себе применение весь материал, содержащийся в учении о строгом стиле. Требуется написать **мотетт**, состоящий из нескольких самостоятельных частей.

Этот мотетт может быть написан:

a) для четырех—или пятиголосного хора, или b) для хора попеременно четырех—и пятиголосного, или c) для хора попеременно двух—, трех—, четырех—и пятиголосного.

Мотетт должен состоять из следующих частей:

1) Хорал в церковном ладе в простом четырехголосном (строгом) контрапункте с соблюдением фермат во всех голосах. При этом следует преимущественно применять первый разряд контрапункта.

2) Четырех—или пятиголосный нумер большого размера, состоящий из различных искусно соединенных имитаций, в роде тех, которые в отделе Ц Б писались на Cantus firmus, но в данном случае без Cantus firmus'a.

3) Двух—или трехголосный канон или четырехголосный двойной канон.

4) Первый хорал, вновь проведенный в четыре или пять голосов, в более оживленном движении, преимущественно в смешанном контрапункте.

5) Тот же хорал с имитациями.

6) Введение в форме псалмодии, четырехголосная простая или двойная фуга, или простая фуга с удержанным противосложением.

Эта задача может быть написана на подходящий текст или без текста. В ней допускается, особенно в канонических ее частях, употребление всех тех вольностей, которые указаны в правилах настоящего учебника и в приведенных в нем образцах из творений великих мастеров строгого стиля (в особенности повторение одной и той же ноты, употребление пауз, перекрещивание голосов и т. д.).

Об'ем голосов не должен переходить за пределы пятилинейной системы, и ученик должен исключительно пользоваться ключами C и F. Если вследствие этого в голосах окажутся слишком низкие ноты, то при исполнении сочинения, это неудобство может быть устранено посредством транспонировки на малую терцию вверх. Окончательное изучение способов употребления хоровых голосов относится к учению о свободном стиле, непосредственно следующем за учением о строгом стиле.

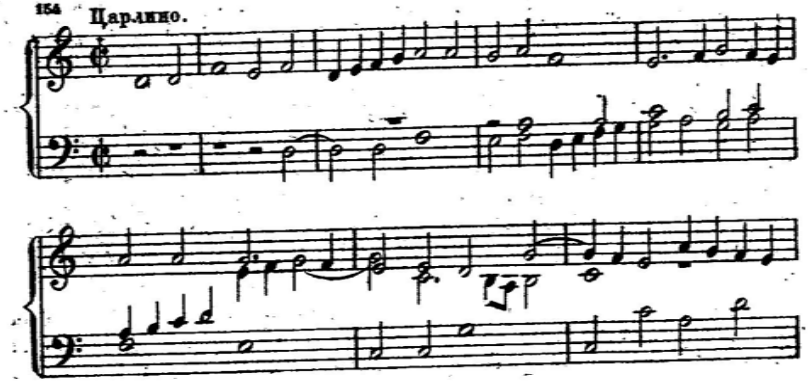
§ 62.

Примечание к учению о перемещающихся контрапунктах.

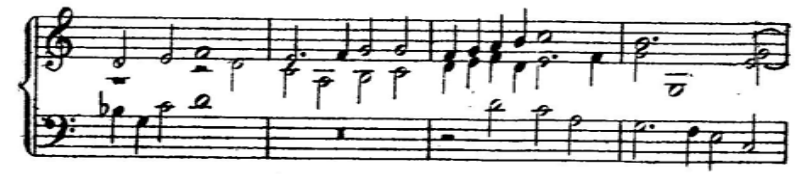
В продолжение последнего отдела выяснилось, что применение того или другого из перемещающихся контрапунктов, зависит от свойств предстоящей задачи; что кроме того, применение подобных контрапунктов подвержено изменениям, вытекающим из особых условий, в которых находится задача. (См. § 57).

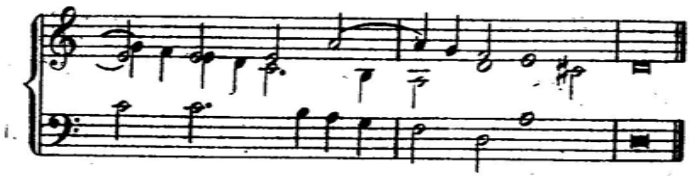
Для приобретения навыка в употреблении форм перемещения было бы весьма полезно ставить совершенно определенные, специальные задачи, разрешение которых способствует правильному пониманию этих задач и уменью их выполнять. Таковы напр. следующие задачи, предлагаемые Царлино. Первая задача заключается в трехголосном контрапункте, верхний голос которого, будучи перемещен на октаву вниз, обращается в средний; нижний голос, перемещенный на дуодецимy вверх, обращается в верхний; средний, перенесенный на октаву вниз, обращается в нижний.

154 Царлино.

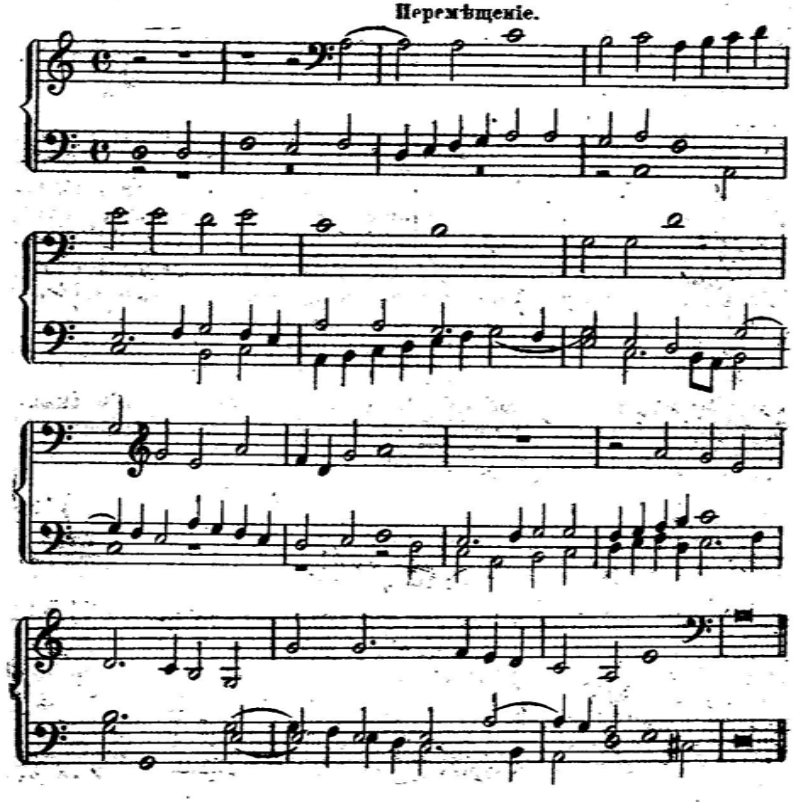


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua





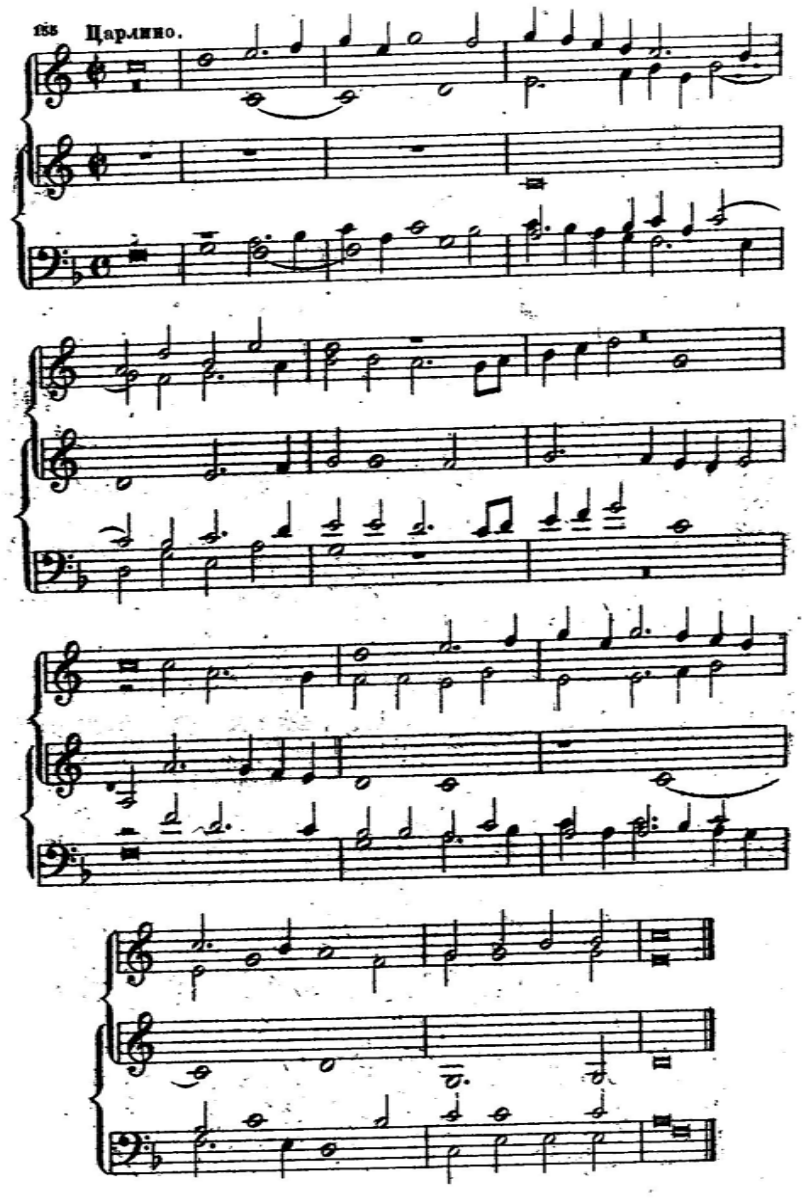
Перемѣщеніе.



Вторая задача состоит из трехголосного контрапункта, в котором бас делается верхним голосом, а оба остальные голоса в то же время перемещаются на дуодециму и квинту, причем обоюдно перемещаются

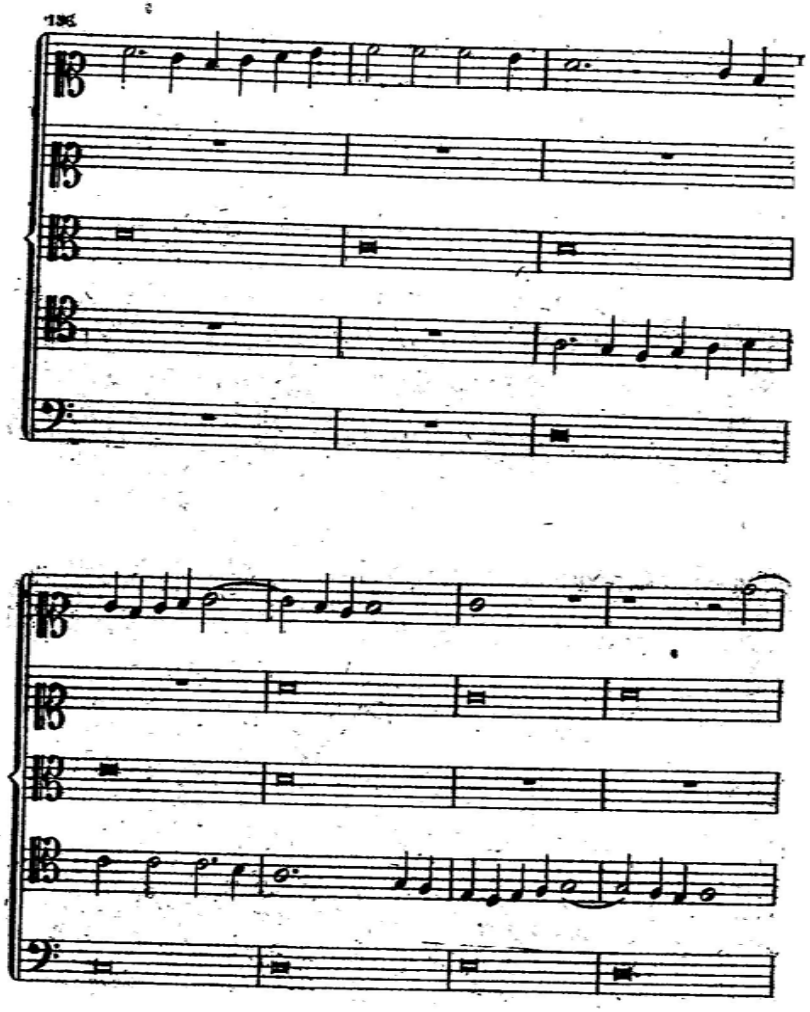
в октаву. Само собой разумеется, что при этих перемещениях меняется строй.

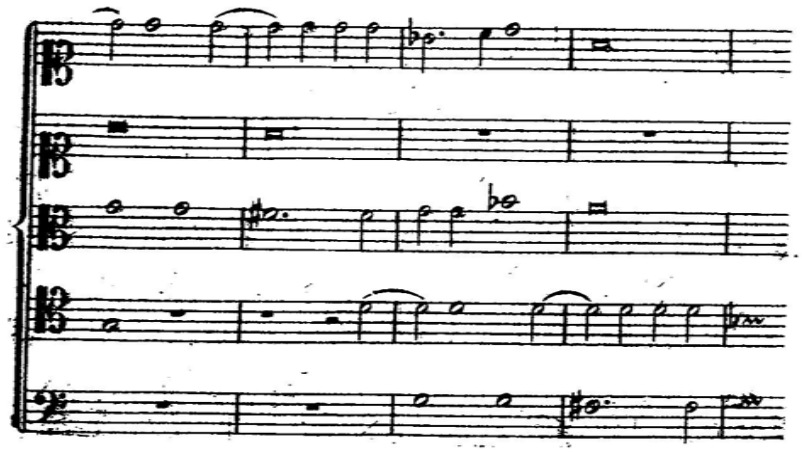
185 Царлино.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

В затруднительных случаях следует постоянно иметь в виду те удобства и облегчения, которые возможны при данной задаче. Опытные композиторы имеют то преимущество, что при сложных задачах они еще ранее выполнения их легко могут видеть все те облегчения, которые возможны при этих задачах. Конечно для этого необходима опытность мастера. В следующем пятиголосном примере из Палестрины, трехголосный канон в октаву и квинту (весьма облегченный паузами) соединен с двухголосным каноном в октаву.





В этом примере альт имитируется басом в октаву, вторым сопрано в квинту; эти три голоса имеют по одной ноте в каждом такте; в то же время в первом сопрано и теноре проводится канон в октаву, превосходно контрастирующий с протяжными звуками Cantus firmus'a.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Алфавитный указатель.

Аккорд стр. 41, 42.
— заключительный 88, 89.
Анапест 60.
Антифоны 87.

Бас 90.
Бах 14, 60, 76, 83, 110, 134, 146.
Бетховен 63, 83.
Благозвучие 59.

Вагнер 63.
Вводны тон 41.
Вебер 64.
Верхний голос 26, 103, 119.
Вождь (dux) 103.
Вольности в строгом стиле 51, 66, 83, 105, 127, 175, 180, 183.
Вспомогательная нота 13, 58.
Вспомогательная строчка 129, 132, 161.

Гайдн 86, 158.
Гаммы 1, 79, 104.

Дактиль 60.
Данный голос см. Cantus firmus.
Движение 29, 66.
— голосов 54.
— возвратное 85, 177.
— по ступеням 4, 18.
— противоположное 11.
— прямое 10, 18, 26, 54, 98.
Декламация 3, 52.
Ден 55.
Децима 129, 130.
Диссонанс 8, 13, 17, 25, 26, 53, 58, 110, 119, 120, 130.
Доминанта 69, 103.
Дуодецима 129, 131, 163.
Dux см. вождь.
Деление мелодии на отделы 3.

Еврейские церковные мелодии 87.

Задержание 25, 29, 127.
Заключение 9.

Имитация 65, 102, 125, 182.
вступление ее 67, 134.
— изменение в ней 83, 84.
— свободная 68.
— строгая 67.
— тональная 69, 70, 73, 75, 103, 114.
Интервал имитации 67, 166.
Интервалы уменьшенные 8.
— увеличенные 8.
— чистые 67.
Интермедия 73, 78, 103, 107, 108 111.
— размеры ее в фуге 108.
Исключения 13, 16, 47, 43, 52, 73, 75, 103 110, 120, 127.

Каденция 4, 9, 13, 17, 21, 31, 42, 73, 87, 88, 90, 91, 103, 104, 105.
— несовершенная 42.
— полная совершенная 88.
— половинная 3, 89, 104.
— прерванная 89.
— церковная 63.
Канон 129, 157, 182.
— бесконечный 158, 162, 178.
— двойной 171, 175, 182.
— для нескольких хоров 177.
— искусственный 177.
— многоголосный 177.
— прерванный 158.
— шуточный 158.
Cantus firmus 7, 36, 40, 87, 89, 91, 182, 187.
Кварта 119.
— увеличенная 59, 63.
Квартдецима 129, 132.
Квартовой круг 1.
Квартсекстаккорд 31, 56, 57, 91.
Квинта 119.
Квинтовой круг 1.
Классическая инструм. музыка 102.
Ключ скрипичный 97.
Comes см. спутник
Композиторы 51, 54, 83, 110, 183.
Консонанс 8, 10, 13, 17, 25, 119, 120, 129.
— несовершенный 8.
— совершенный 8, 10, 54.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Контрапункт 7, 103, 178.
— простой 1, 157, 166.
— связный (синкопированный) 29, 39, 49, 65, 125.
— смешанный 29, 39, 65, 125, 182.
Контрапункты перемещающиеся 119, 123, 127, 157, 183.
Контрапункт двойной 119, 158, 162, 166, 170, 174.
— тройной 123, 125, 145, 146, 170, 171.
— четверной 127, 151, 174.

Лад гипофригийский 2.
— дорийский 2, 6, 8, 70, 104.
— нонийский 2, 5, 70.
— лидийский 2, 63, 64.
— миксолидийский 2, 6, 72, 104, 114, 164.
— фригийский 2, 5, 71, 104, 105, 164.
— эолийский 2, 6, 61, 73, 104, 105, 114.
Лига см. связка.
Лотти 14.

Мажорная гамма 104.
Медианта 103, 104, 105.
Мейербер 62.
Мелизматическая фигура 52.
Мендельсон 62.
Метр 3.
Минорный лад 61.
Мотетт 182.
Моцарт 6, 83, 86, 133, 134, 158, 173.
Музыка католическая церковн. 2, 87.

Начало 9, 39, 120.
Неправильные последования 14.
Нижний голос 26, 103, 119.
Нона 38, 56, 129, 130, 163, 164.

Облегчение 67, 110.
Обращение мелодии см. противодвижение.
— трезвучий 30.
Об'ем 66, 97, 110, 125.
Одинакие интервалы в каноне 166.
Однообразие 4.
Октава 119, 120, 123.
— при сближении голосов 59.
Органный пункт см. педаль.
Орландо Лассо 54, 55, 58, 59.
Основной тон 128.
Ответ 65, 72, 75, 87, 93, 103.
— реальный 103, 138.
Отдаление 57.
Отделы хорала 87, 93.

Палестрина 53, 55, 57, 59, 98, 173, 175, 178, 186.
Параллельные квинты 10, 18, 26, 54.
— октавы 10, 18, 26, 54.
Паузы 13, 39, 90, 127, 146, 159, 160, 161, 167, 183.
Педаль (органный пункт) 56, 89, 91.
Перекрещивание голосов 53, 98, 120, 123, 161, 183.
Перемещение 119, 127, 145, 183.
Перечение 54.
Плагальная мелодия 4.
Плагальный лад 73.
Повторение 65.
— одной ноты 4, 52, 183.
Повышение голоса 3.
Подражание см. имитация.
Понижение голоса 3.
Порядок вступления голосов 87, 103, 109, 114, 166, 167, 171.
Правила 51, 110.
Пред'ем 58.
Прерывание голосов 90.
Приготовление 25, 26.
Прима 119.
Проведение 103, 109, 114, 133, 137, 145, 151, 152.
Proposta 65, 180.
Противодвижение 78, 87, 177.
— строгое 78.
Противосложение 103, 133, 134, 145.
Проходящая нота 13, 17, 55, 58, 91, 120.
— — двойная 1, 58.
Псалмодия 52, 182.
Пустота 91.

Разрешение 27, 40, 57, 127.
Разряды контрапункта 7, 8, 13, 17, 20, 25, 29, 52, 120, 182.
Рамо 11, 60.
Repercussio 103, 109, 114.
Risposta 65.
Ритм 65, 135, 145.
— танцовальный 3.
Рубинштейн 63.

Связка 25, 29, 37, 52, 56, 120, 127.
Секстаккорд 30, 64.
Секунда, одновременно диссонирующая как кварта или нона 37, 38, 56.
Сжатое проведение темы см. стретта.
Синкопа см. связка.
Склад одноголосный 1.
— двухголосный 7, 65, 102, 109, 134, 158, 162.
— трехголосный 30, 73, 94, 108, 137, 166.
— четырехголосный 41, 75, 94, 114, 140, 171, 182.
— пятиголосный 97, 182, 186.
Скачки 3, 4, 15.

Созвучие 8.
Соната 102.
Способы избегать каденций 88.
Спутник 103, 109.
Старая школа 9.
Стиль 2, 11, 51, 62, 97, 175, 177, 182.
— свободный 146, 183.
Стретта 179.
Строфы хорала см. отделы хорала.
Схема 79, 133.
— перемещения 130.
Сюжет 65, 102.

Такт 3, 102.
— времени (части) его 13, 17, 34, 54, 67, 146.
Тема 65, 67, 73, 93, 102, 103, 134, 145, 151, 152.
— длина ее 102.
— фуги; ее вступление 145, 151, 152.
Терцдецима 129, 131.
Терция 119.
Тетрахорд 73.
Тональность современная 104.
Тоника 69.
Тонкости строгого стиля 59.
Транспозиция 73, 91, 105, 125, 183.
Трезвучие 30, 41, 42.
Тритон 3, 10, 11, 26, 53, 59.

Увеличение 80, 82, 83, 177.
Удвоение 41, 42.
— терциями 133.
Украшение контрапункта 29.
Уменьшение 81, 83, 87, 177.
Умолкание голосов 103.
Ундецима 129, 164.
Унисон 98, 119, 123.
Ухищрение 85.
Учебник гармонии 5, 14, 38, 52, 88, 158.

Фигурация аккордов 4.
— хоральная 87.
Форма 70, 102, 106.
Фуга 70, 75, 102, 133, 137, 140, 145, 151, 182.
— двойная 133, 134, 135, 182.
— тройная 145.
— четверная 151.

Хорал 87, 182.

Царлино 60, 183, 185.
Церковные лады 2, 60.
Шопен 64.